

RAFAEL ANDRÉS VILLARI

ERNESTO SÁBATO E A MELANCOLIA

Dissertação apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Mestre.
Curso de Pós-Graduação em Literatura
Literatura brasileira/Teoria Literária
Centro de Comunicação e Expressão
Universidade Federal de Santa Catarina
Orientador: Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos

FLORIANÓPOLIS

1997

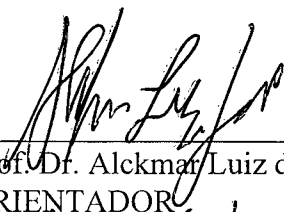
“ERNESTO SÀBATO E A MELANCOLIA .”

RAFAEL ANDRÉS VILLARI

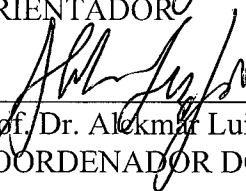
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LETRAS

Área de concentração em Teoria Literária, e aprovada na sua forma final
pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.

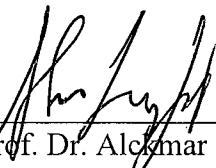


Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos
ORIENTADOR

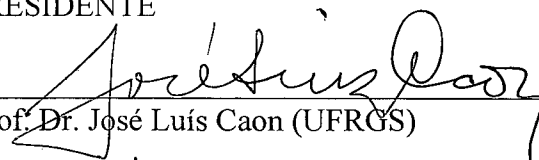


Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos
COORDENADOR DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



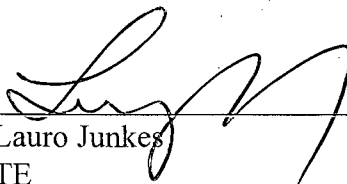
Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos
PRESIDENTE



Prof. Dr. José Luís Caon (UFRGS)



Prof. Dr. Walter Carlos Costa (UFSC)



Prof. Dr. Lauro Junkes
SUPLENTE

Agradecimentos

À professora Dra. Tânia Regina de Oliveira Ramos por ter-me aberto a primeira porta — por isso a mais importante — do Curso de Pós-Graduação em Letras.

Ao professor Dr. João Hernesto Weber por ter-me admitido como aluno orientando, fato que propiciou o começo do meu trabalho em 1995.

Ao professor orientador desta dissertação Dr. Alckmar Luiz dos Santos, por ter aceito minha proposta de trabalho e pela disponibilidade, confiança e entusiasmo que soube transmitir, mas principalmente por brindar a liberdade necessária para o exercício da particularidade e do estilo de cada orientando.

À banca examinadora do projeto de pesquisa — profs. Dr. Walter Carlos Costa e Pedro de Souza — pelas críticas às minhas pretensões, fato que os erigiu em leitores destinatários de meu trabalho final.

À Luís Felipe Guimarães Soares — colega de curso — por sua presteza em ajudar-me nos limites do meu português e pelo apoio.

Às senhoras Elba Maria Ribeiro e Jaqueline Manes, secretária e bolsista — respectivamente — do nosso curso —, pela cordialidade e eficiência.

À Luís Olyntho Telles da Silva pelo percurso que vimos realizando, trabalho que possibilitou em mim muito deste texto.

Aos colegas e professores do Curso.

Finalmente, é claro, a minha esposa e meus filhos que souberam entender a falta de tempo dedicada a eles.

Sumário

RESUMO	iv
RÉSUMÉ	v
INTRODUÇÃO e APRESENTAÇÃO	1
CAPÍTULO 1	7
<i>“Relações Possíveis e Impossíveis entre a Psicanálise e a Literatura”</i>	
CAPÍTULO 2	19
<i>“Ernesto Sábató e o Conhecimento na Literatura”</i>	
CAPÍTULO 3	34
<i>“Melancolia e Representação”</i>	
CAPÍTULO 4	51
<i>“Melancolia e Psicanálise”</i>	
CAPÍTULO 5	75
<i>“Alicerces”</i>	
CAPÍTULO 6	82
<i>“Ernesto Sábató e a Melancolia”</i>	
CONCLUSÃO	118
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121

Resumo

O trabalho visa a relacionar a Literatura e a Psicanálise, privilegiando as possibilidades epistêmicas da Literatura e tentando, através do estatuto cognitivo desta, oferecer à Psicanálise subsídios sobre a melancolia. Para isso, as idéias de alegoria na obra de Walter Benjamin servem de contraponto ao texto freudiano, para distinguir, por meio desse diálogo entre a metafísica benjaminiana e a metapsicologia freudiana, os aspectos do discurso melancólico no romance *Sobre Héroes y Tumbas* de Ernesto Sábato

Résumé

Ce travail a pour objectif de mettre en rapport la Littérature et la Psychanalyse, tout en mettant en relief les possibilités épistémiques de la Littérature et en essayant, par le biais du statut cognitif de celle-ci, d'apporter à la psychanalyse une connaissance plus approfondie sur la mélancolie. Pour ce faire, on a retenu les idées de Walter Benjamin sur l'allégorie, en contrepoint au texte freudien, pour distinguer les aspects du discours mélancolique dans le roman *Sobre Héroes y Tumbas* d'Ernesto Sábato.

Introdução e apresentação

Em algum momento, Pablo Picasso cunhou a seguinte frase: "*Eu não procuro, acho.*" Pois bem, essa máxima, em todo seu sentido, parece-nos apontar para a construção do objeto de pesquisa, na medida em que achar remete ao encontro possível: defrontar-nos com uma interrogação que faça sentido, que nos instigue e seja motivo de trabalho. Como diz E. RODRIGUE, "A motivação motiva. A razão principal que me levou a escrever [...] encontra-se no cruzamento entre o dever e o desejo." (1996, p.12). Dessa forma a condição melancólica constituiu-se para nós na interrogação orientadora do trabalho.

Por outro lado, a idéia do *romance total* — proposta por Ernesto SÁBATO — parece-nos fundamental, na medida em que convoca a estatuir uma relação plena de conseqüências entre o *romance* e o *conhecimento*, apresenta-se como tentativa epistêmica, enquanto estratégia inovadora da abordagem do Real. No caso, concebe-se o texto romanesco como campo de exploração dos grandes temas do homem contemporâneo, constituindo um espaço propício ao embate entre as antíteses existenciais. Com essa concepção de romance, E. SÁBATO nos introduz não na totalidade associada à completude, a um todo unitário, coeso, lógico, sem fendas nem questionamentos ou polissemias. A idéia de *romance total* aponta para a criação de um outro estatuto para a narrativa ficcional em relação ao saber. Dessa forma, E. SÁBATO propõe justificar, com sua narrativa, o estatuto

do romance como instância de conhecimento e de exploração. Pensamos que essa idéia sobre o romance nos abre caminho à particularidade de nossa proposta de pesquisa: saber algo acerca da melancolia pelo viés da literatura.

Dessa concepção da narrativa desprende-se também a particularidade da relação autor-obra. Como em poucos autores de ficção, evidencia-se aqui a estreita ligação entre o autor e sua produção, na medida em que o próprio E. SÁBATO deixa clara a imbricação que para ele tem sua história e sua obra. Ele afirma: "no final das contas, escrevemos um romance para isto: expressar ao mundo quem somos e o que esperamos da existência" (CATANIA apud SÁBATO, 1987, p.78). E. SÁBATO sustenta em seus ensaios que os personagens são hipóstases de seu criador, uma imbricação insolúvel a partir de onde o autor fala de si. Talvez por isso seus personagens denunciam as teses desenvolvidas em seus ensaios, sobre diferentes temas, entre eles a condição melancólica.

Como vemos, o estudo que pretendemos iniciar em relação à obra de Ernesto SÁBATO diz respeito a um recorte definido. Nossa contribuição à exegese da obra de E. SÁBATO pretende se restringir a suas relações com o discurso da melancolia. Com efeito, a melancolia parece ocupar um lugar de destaque, ela se evidencia em seus textos ficcionais como marca recorrente.

Carlos CATANIA nos diz:

O esforço de unificação em E. SÁBATO o jogava na melancolia. Esta o acompanhara toda sua vida. Como detalhe curioso, em *Sobre Héroes y Tumbas*, a palavra melancolia aparece vinte e três vezes; geralmente indica a mesma coisa: não unicamente a constante evocação de

um passado concreto; mas algo mais profundo, referindo ao sentido trágico da condição humana. (1987, p.26).

Em outro momento, afirma "Sábato produz melancólicas sensações. Porque a Melancolia de Sábato não é somente anímica: é sensorial." (CATANIA, 1987, p.78).

Assim, a relação da particularidade narrativa com a melancolia parece-nos indicada, mas não analisada e desenvolvida. De onde algumas perguntas: Que conceito de melancolia se desprende do texto de E. SÁBATO? Ele responde a alguma particularidade narrativa? Existindo alguma semântica ou sintática narrativa que responda à melancolia, qual sua relação com outros autores? Existe espaço para a generalização de um *discurso melancólico*? São perguntas que tentaremos articular no desenvolvimento da pesquisa enquanto objetivo geral e específico.

Como dizemos, a escolha dos objetos de pesquisa — a obra de Ernesto SÁBATO, particularmente um recorte de seu segundo romance, *Sobre Héroes y Tumbas* e a singularidade da melancolia — responde a uma dupla justificativa. A primeira articula-se com o que constitui a obra sabatiana para nós: um texto, que nos marca pela profundidade de seu pensamento e pela qualidade estética. A segunda razão aponta para possibilidades na clínica psicanalítica. Nossa formação como psicanalista fez com que, em determinado ponto de nosso percurso, tenhamos nos defrontado com dificuldades clínicas que, uma vez formuladas, revelaram-se comuns a outros psicanalistas. O questionamento aponta para determinados pacientes cujas particularidades clínicas dizem respeito não só ao conteúdo, mas a uma estrutura discursiva particular. Parece-nos que pode demarcar um discurso próprio, uma estrutura semântica e/ou sintática da melancolia, implicaria estabelecer não somente

condições para um possível diálogo entre a Teoria Literária e a Psicanálise, mas também à possibilidade de recortar um saber sobre a melancolia articulado no texto ficcional.

Consideramos importante destacar que a pesquisa pretende inscrever-se no campo da Teoria Literária e, em menor medida, no campo da Psicanálise. Parece-nos radical a diferença entre a possibilidade de diálogo entre campos epistêmicos diferentes e a invasão de um pelo outro. Com isso queremos dizer que estamos alertados sobre a possibilidade do sincretismo epistêmico, comum a algumas abordagens psicologizantes da obra literária.

Dessa forma, propomos dividir o trabalho em dois momentos. Esses dois espaços dizem respeito principalmente a nossa relação com os textos citados. Num primeiro momento, pensamos tomar os escritos dos autores convocados com o intuito de delinear um caminho através do conhecimento veiculado pelos textos escolhidos. Nosso trabalho concentra-se na construção da particularidade do percurso, suportado, nesse primeiro momento, pela revisão bibliográfica, além da tentativa de posicionar-nos a respeito de cada tema. Dividiremos este espaço em cinco capítulos.

Intitulamos o primeiro capítulo “*Relações Possíveis e Impossíveis entre a Literatura e a Psicanálise*”, visando a posicionar-nos sobre a questão da articulação destes dois campos de conhecimento. No segundo capítulo, “*Ernesto Sábato e o conhecimento na literatura*”, tentamos discorrer sobre a relação entre a literatura e o conhecimento, especialmente através dos ensaios de E. SÁBATO, em que o autor, como assinalamos, propõe a idéia de *romance total*. Pensamos ser este o momento para desenvolver o tema. Neste capítulo, além de percorrer a obra ensaística do autor em relação à particularidade do estatuto epistêmico da

literatura, tentamos articular suas afirmações sobre o romance com os estudos de M. BAKHTIN sobre o surgimento do romance e o lugar que ocupa na modernidade, tema comum a ambos os autores.

No terceiro capítulo, “*Representação e Melancolia*”, pensamos nos aprofundar na particularidade da representação da melancolia na literatura e na pintura. O desafio deste capítulo, pela amplitude do tema, parece radicar-se na delimitação da exposição, quer dizer, em poder apresentar a matéria sem cair na exigüidade, mas, ao mesmo tempo, delimitando a aproximação que nossa abordagem requer.

No quarto capítulo, “*Melancolia e Psicanálise*”, pretendemos nos aproximar da melancolia pelo viés dos estudos psicanalíticos. Nossa referência, além do texto freudiano, concentra-se nas novas produções sobre o tema, quer dizer, aquelas que consideram a melancolia parte fundamental dos desafios que a prática psicanalítica enfrenta hoje.

Nos quatro primeiros capítulos, pensamos circunscrever o tema da pesquisa. No quinto capítulo “*Alicerces*”, tencionamos costurar a questão metodológica de nosso trabalho, no sentido de explicitar de que maneira nos autorizamos a abordar o texto ficcional de E. SÁBATO. Neste momento invocamos a proposta de R. BARTHES, em relação ao lugar da *escritura* e da pesquisa no campo literário.

Assim, a partir desse primeiro momento de nosso trabalho tentamos construir um segundo espaço, correspondente ao sexto capítulo — “*Ernesto Sábato e a Melancolia*” — onde nos debruçamos sobre o romance *Sobre Héroes y Tumbas*, de E. SÁBATO, visando a

procurar, a partir dos elementos articulados na primeira parte, a particularidade da melancolia na obra ficcional do autor.

Destinamos o último capítulo a apresentar as dúvidas, os questionamentos e as incompletudes que surgiram no intervalo que separam nossas pretensões da realização efetiva do trabalho.

Capítulo 1 / Relações Possíveis e Impossíveis entre a Psicanálise e a Literatura

“Os homens escrevem ficções porque estão encarnados, porque são imperfeitos. Um Deus não escreve romances.”

“O grande tema da literatura já não é a aventura do homem lançado à conquista do mundo externo, mas a aventura do homem que explora os abismos e as cavernas da sua própria alma.”

Ernesto Sábato

Quando pensamos as relações entre a Literatura e a Psicanálise, delineamos dois espaços de conhecimento excludentes, diferentes, próprios, embora possivelmente dialógicos, sob certas condições.

É S. FREUD que inaugura essa relação, criando um campo de diálogo, a nosso ver, privilegiado. Esse espaço abre um leque de relações muitas vezes duvidoso e problemático. Sobre essas dúvidas, gostaríamos de falar neste capítulo, acerca daquilo que consideramos como possibilidades e impossibilidades, limites e trocas prováveis entre a Psicanálise e a Literatura.

Nos textos de S. FREUD, encontramos várias possibilidades ou níveis de relação entre Literatura e Psicanálise que assimilamos a dois eixos, diferenciados como *possíveis* e *impossíveis*. É importante destacar que aquilo que chamamos aqui possível ou impossível

remete não à possibilidade de articulação, — o que já foi feito repetidas vezes nos trabalhos onde se tenta relacionar a Psicanálise e a Literatura — mas ao efeito de produção¹ em termos de descoberta; quer dizer, quando o trabalho não se esgota no reencontro da teoria psicanalítica conhecida, no texto literário. Pensamos o efeito de produção enquanto condição de relançamento da escritura, constituindo a possibilidade de produção de textos sustentados pelo diálogo, no campo da intertextualidade.

Assim, vemos como num primeiro momento S. FREUD inclina-se sobre o texto literário, tentando desvendá-lo, parecendo inaugurar uma via limitada em seus efeitos, embora saibamos que no final dos anos de 1920 ele diria, lamentando-se: “Por desgracia, el psicoanálisis tiene que rendir sus armas ante el enigma del poeta.”² (FREUD, 1973, p.3004). A primeira forma de pesquisa aponta para a condição estética, para a origem do gênio, da diferença criadora, para a função da arte em relação ao sujeito, assim como também, para a reconstrução fantasmática do autor, “Assim, deduzir de uma obra fáceis inferências sobre seu criador era uma tentação permanente para os críticos psicanalíticos. Suas análises dos criadores e dos públicos da arte e da literatura ameaçavam se tornar, mesmo em mãos habilidosas e delicadas, exercícios de reducionismo.” (GAY, 1989, p.297). Esses textos têm

¹ Como veremos mais adiante pensamos este efeito de produção em termos de acréscimo à teoria psicanalítica conhecida; enquanto condição propiciatória de aproximação ao real da prática psicanalítica.

² As traduções desta dissertação são nossas. Em relação aos textos de Ernesto SÁBATO optamos por duas formas diferentes de apresentação. Em se tratando de seus ensaios, traduzimos para o português o original em espanhol, todavia quando a citação corresponde ao texto ficcional, preferimos manter o original do autor, considerando que a proximidade de línguas supriria perdas e transformações possíveis na tradução da prosa de E. SÁBATO. O mesmo ocorre com o textos citados de Sigmund FREUD, a opção da citação em espanhol corresponde ao fato de ser o texto em espanhol uma tradução direta do original em alemão; sendo que a maioria do textos em português são traduções da ‘Standard Edition’ – versão inglesa – dirigida por James Strachey. Ou seja, a versão em português corresponde à tradução de uma primeira tradução para o inglês. Além disto conhecemos as críticas que recaem sobre o texto em inglês, texto base da edição brasileira. Preferimos então, citar o texto em espanhol — na versão de Luis LOPEZ BALLESTEROS y TORRES — acrescentando entre parênteses – na primeira vez em que é citado o título do texto — o título em alemão e, em nota de rodapé, o título em português, além do volume em que se encontra na edição brasileira da editora IMAGO. Sobre a questão da tradução das obras de S. FREUD para o português, ver os artigos de Marilene CARONE e Paulo César SOUZA reunidos em: SOUZA, Paulo César (org.) *Sigmund Freud & o gabinete do Dr. Lacan*. São Paulo: Brasilense, 1989, pp.155-190.

caráter pioneiro; neles, S. FREUD, de alguma maneira, testa os limites da investigação psicanalítica. O que perpassa, nesse caso, a relação entre a Literatura e a Psicanálise é a questão da origem da condição do fato estético³. É recorrente, nesse sentido, a remissão à

³ Em relação este tema ver o trabalho de KOFMAN, Sarah. *L'enfance de l'art: Une interprétation de l'esthétique freudienne*. Paris: éditions Galilée, 3. ed. 1985. Conforme S. KOFMAN, conhecemos através da correspondência com W. FLIESS a preferência de S. FREUD pela literatura, com relação a outras formas estéticas como pintura, escultura ou música, “Mas é sobretudo nos exemplos imputados ao domínio literário que pontua toda sua obra, onde aparecem os gostos e os conhecimentos literários de Freud. Os autores que aparecem mais freqüentemente são: Shakespeare, Goethe, Sófocles, Heine, Ibsen, Flaubert, Rabelais, Zola, Diderot, Boccaccio, Oscar Wilde, Bernard Shaw, Doistoïeski, Molière, Swift, Homero, Horacio, Le Tasse, Hoffmann, Schiller, Marc Twain, Aristófares, Thomas Mann, Stefan Zweig, Hebbel, Galsworthy, Cervantes, Hesíodo, Macaulay, sem contar os autores de menor renome, seu conhecimento de lendas e do folclore é ainda notável.” (KOFMAN, 1985, pp.16-17). Encontramos também, em *Resposta a um questionário sobre a leitura (1907)* (texto pedido por seu editor Hugo Heller): “Pedem-me que faça uma relação de ‘dez bons livros’ sem a tal acrescentarem maiores explicações. Cabe-me assim não somente a escolha dos livros, mas também a interpretação do pedido. Como estou acostumado a dar atenção a pequenos sinais, devo basear-me na forma como esse enigmático pedido foi expresso. Não me solicitaram ‘os dez mais esplêndidos livros (da literatura mundial)’, quando eu seria obrigado a responder como tantos outros: Homero, as tragédias de Sófocles, o *Fausto* de Goethe, o *Hamlet* e o *Macbeth* de Shakespeare, etc. Nem me pediram ‘os dez livros mais significativos’, entre os quais teriam que ser incluídas as realizações científicas de Copérnico, do velho médico Johann Weier sobre a crença nas bruxas, a *Descendência do Homem* de Darwin, e outros. Nem falaram em ‘livros favoritos’, entre os quais eu não teria esquecido *O paraíso perdido* de Milton e o *Lázaro* de Heine. Parece-me pairar uma ênfase especial sobre o adjetivo ‘bons’, em sua frase, e com isso pretenderem os senhores designar aqueles livros que se assemelham a ‘bons’ amigos, aos quais devemos uma parcela do nosso conhecimento da vida e de nossa visão do mundo — livros que nos deram e que recomendamos de bom grado a outros, mas que não nos despertam uma particular e tímida reverência, nem uma sensação de pequenez diante de sua grandiosidade.

Indicarei, portanto, dez ‘bons’ livros que me vieram à mente sem muita reflexão.

Multatuli, *Cartas e Obras*

Kipling, *Jungle Book*

Anatole France, *Sur la pierre blanche*

Zola, *Fécondité*

Merezhkovsky, *Leonardo da Vinci*

Keller, *Leute von Seldwyla*.

Macaulay, *Essays*

Gomperz, *Griechische Denker*

Mark Twain, *Sketches*

Não sei o que pretendem fazer com essa lista. Até mesmo a mim ela parece estranha, [...] Com esse pedido de ‘dez bons livros’ os senhores levantaram uma questão que poderia ser estendida indefinidamente. E aqui concluo, para não me tornar em demasia informativo. Sinceramente seu. Freud” (ESB, v.IX) (A citação foi extraída da edição brasileira, porque na edição da Biblioteca Nueva, não se encontra.) Como vemos, nesta carta encontramos os gostos e especialmente os diferentes critérios de apreciação em relação à literatura, embora como diz Peter GAY, “[...] a maioria dos escritores preferidos de Freud eram favoritos por serem talentosos psicólogos amadores. Freud podia aprender consigo. Isso não significa reduzir Freud a um filisteu coerente, muito embora aplicasse tal epíteto a si próprio.” (1989, p.165).

Psicanálise enquanto instrumento de investigação⁴. Atitude conhecida em relação ao texto literário: ela visa, através do texto — tomando-o enquanto meio — a atingir as condições de produção estética. Nesse caso, o que aparece enquanto incógnita não é o conhecimento que a Literatura pode veicular, no sentido mais amplo, mas o fato estético em si mesmo⁵

Outra forma de S. FREUD se aproximar da Literatura, e da arte em geral, é tomando-a como campo de investigação, enquanto conjunto de textos a partir dos quais poderia-se dizer sobre o real, que ele próprio — com os elementos disponíveis na teoria psicanalítica — não conseguiria atingir. É um momento em que se chama a Literatura para dizer aquilo que a Psicanálise não alcança. Trata-se também de uma forma de abordagem partilhada com referência à utilização do mito na psicanálise, na medida em que, quando o limite da construção da teoria se impõe, a recorrência ao discurso mítico — e literário — propiciava o relançamento da elaboração teórica psicanalítica⁶.

Assim, vemos como S. FREUD inaugura o que nos parece constituir duas vertentes que reduzimos a dois movimentos de investigação trilhados e privilegiados em diferentes momentos históricos. Quer dizer, por um lado parece estabelecer-se entre a Literatura e a Psicanálise uma relação *aditiva* onde se tenta acrescentar sentidos ao texto literário a partir da interpretação psicanalítica. Por outro lado, vislumbra-se uma atitude que poderíamos chamar de *extrativa*, interessada em tentar resgatar do texto literário a particularidade que pudesse nutrir à Psicanálise. A diferenciação que tentamos descrever é complexa, na medida em que

⁴ A esse respeito ver: FREUD, Sigmund. Múltiple interés del Psicoanálisis.. In: **Obras Completas**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, V. II, pp.1851-67., principalmente a seção 'F', chamada '*El interés del psicoanálisis para la estética*'

⁵ Como veremos não é essa a via que privilegiamos em nosso estudo. Parece-nos limitada no sentido de somente apontar para uma possível confirmação da teoria psicanalítica através do texto literário. Quando o que pretendemos propor é a utilização do texto literário enquanto campo de pesquisa onde procurar o que está distante ou velado à psicanálise.

⁶ A esse respeito, ver o texto *O que é o pai?*, apresentado por nós no VIII Recorte de Psicanálise, sobre a questão da função paterna.

não aparece claramente delimitada nos textos de S. FREUD. Neles, como já dizemos, ora pretende-se analisar o texto literário, ora servir-se dele enquanto instrumento, a partir do qual se abriria a possibilidade do relançamento da teoria psicanalítica em construção, “Há sugestões — não mais do que isso — nos textos de Freud de que ele tinha um certo vislumbre dessas complexidades, mas suas idéias sobre arte, embora descortinassem perspectivas fascinantes, também levantaram problemas, quase igualmente fascinantes.” (GAY, 1989, p.298). Atitudes diferentes que tentaremos percorrer mais adiante, enquanto relações possíveis e impossíveis, porque também sabemos ao mesmo tempo que “[...] se Freud optou por ler O Mercador de Veneza e Rei Lear como meditações sobre o amor e a morte, nem por isso Shakespeare tornou-se um assunto de interesse puramente clínico para ele.” (GAY, 1989, p.301).

Partimos, em nossa análise, das relações inauguradas com o pós-estruturalismo, momento em que se exclui o autor do texto literário, deixando para atrás o psicobiografismo e a psicocrítica⁷. Tentamos ultrapassar assim momentos anteriores, onde não se temia colocar o escritor no divã, tentando-se diagnosticá-lo, ou reencontrar a nosografia clínica psicanalítica no texto literário.

Sabemos que nossa tentativa não esgota a análise das relações entre a Psicanálise e a Literatura. O que pretendemos é, a partir de seu questionamento, delinear nosso posicionamento em relação a essa questão, encaminhando desta forma nossa atitude de pesquisa em relação a nossa indagação sobre a particularidade da melancolia no texto de E. SÁBATO.

⁷ Ver sobre o tema BELLEMIN-NOËL, Jean. **Psicanálise e Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1983. pp.67-80. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitirini.

Vejamos, assim, o que chamamos o *impossível* de uma relação: utilizar a teoria psicanalítica no interesse do texto literário.

As relações entre a Literatura e a Psicanálise pareceram limitar-se, até pouco tempo, a uma relação de mão única, onde o objeto literário suportava o embate da teoria freudiana aplicada. Recorria-se com frequência à Psicanálise, quando o sentido simbólico ou um nível outro de leitura parecia surgir no texto. A Psicanálise apresentava-se como um amplo instrumento interpretativo, servindo como chave crítica do texto literário, pretendendo desvendar o sentido oculto. Sobre um objeto — o texto literário — debruçava-se uma teoria que poderia desvelar aspectos de seu enigma. Ou seja, o enigma do texto era desvendado por uma leitura orientada. Afirmava-se até mesmo que esse tipo de abordagem apontaria o *desejo* no texto⁸. Esse posicionamento supõe a noção de “*inconsciente do texto literário*”, e é justamente sobre este conceito que tal abordagem crítica se baseia, utilizando uma noção criada nos anos 70’, momento permeado pelo pensamento estruturalista. Suas tentativas foram no sentido de delimitar esse aspecto — o inconsciente do texto — na Literatura, assim como no de elaborar um método de aproximação. Tentava-se, dessa maneira, excluir o autor para falar somente da importância do texto. Trabalhava-se sobre uma narrativa, assim como o analista com o relato de seus pacientes, propondo o distanciamento entre o autor e a obra. Chamou-se a essa prática de *Textanálise*.

Ora, em um dado momento, percebeu-se que, se falava-se do inconsciente freudiano, o conceito de *sujeito* era fundamental, e o que se fez foi justamente expulsar, junto com o autor, o próprio sujeito. Além disso, em se tratando do inconsciente freudiano, estamos nos referindo ao reprimido, ou seja, aquilo que se diz, sem sabê-lo. Mas, excluído o autor, como

⁸ BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitritini

saber sobre a diferença entre o reprimido e o manifesto no texto? Em outros termos, pretendia-se um sujeito da enunciação sem sujeito do enunciado.

Com esse problema defrontaram-se as tentativas de aproximação entre Literatura e Psicanálise, até encontrarem no conceito de *Proto-texto* sua resposta limite. O *Proto-texto* constituiria o rascunho do texto, onde se poderia ver o movimento de escrita. Falava-se não do *inconsciente do texto*, mas do *trabalho inconsciente da escritura*. Na análise do *proto-texto*, pensava-se que se poderia encontrar algo semelhante às *formações do inconsciente*⁹.

O *proto-texto* tenta localizar o sujeito no interstício, no intervalo, na dúvida, no erro, nas possibilidades de escrita levantadas pelo autor. Todavia, o equívoco parece estar em pensar que o texto teria, ele próprio, um inconsciente, quando na verdade o texto diz na medida em que é lido. Convocamos então a figura do leitor. É este quem possibilita que o texto diga através dele, introduzindo-se nas possibilidades de análise. Nesse sentido, poderíamos dizer que o texto não diz nada, quem diz é o leitor. O que nos leva a deslocar a idéia de “*trabalho inconsciente da escrita*” para propormos a de “*trabalho inconsciente de leitura*” e as possibilidades que esta leitura tem através de uma outra escrita. Podemos pensar, inclusive, na transmissão do *desejo do escritor*¹⁰, ao modo do *desejo do analista*. Isso nos faz pensar que a leitura possível aponta para a transmissão do relançamento da escrita enquanto

⁹ Lembremos que quando nos referimos às ‘formações do inconsciente’, falamos em *ato falho, sonho, chiste e sintoma*.

¹⁰ “Desejo do escritor”, que diferenciamos do “desejo de *um* escritor”, esse *um* apontando para a particularidade do desejo de *um* escritor em particular. Essa é uma diferenciação da particularidade do desejo em relação à escrita que tentamos fazer a partir da discriminação lacaniana (embora devamos tal especificação a Claude Dumézil) do “desejo do analista”, “desejo de *um* analista” e de “desejo de *ser* analista”. Sendo que o “desejo do escritor” visaria às condições de enunciação do sujeito, enquanto leitor, perante o texto: “a leitura é condutora do Desejo de escrever (estamos certos agora de que há um gozo da escritura, se bem que ainda nos seja muito enigmático). Não é que necessariamente desejemos escrever *como* o autor cuja leitura nos agrada; o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve de escrever: desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o *ame-me* que esta em toda escritura. Foi o que disse claramente o escritor Roger Laporte: «Uma pura leitura que não chame uma outra escritura é para mim algo de incompreensível. A leitura de Proust, Blanchot, de Kafka, de Artaud não me deu vontade de escrever a respeito desses autores (nem tampouco, acrescento, *como eles*), mas de *escrever*».” (BARTHES, 1988, p.50).

escritura. Nesse sentido, podemos nos referir a R. BARTHES para pensar junto com ele o conceito de *escritura*¹¹.

Mas voltemos à idéia do “*trabalho inconsciente da escritura*”. Nela, alguns teóricos da Literatura propõem distinguir o *desejo do escritor* do *desejo do narrador*¹². É uma diferença que parece retroceder na historicidade dessa via de relações entre a Literatura e a Psicanálise: a leitura do *homem* no texto, reaparecendo como desejo do escritor, e a leitura do *texto*, excluído o sujeito do desejo, como desejo do narrador. Algo assim como a possibilidade de coexistência entre a psicobiografia e a textanálise.

Mas o que nos interessa destacar é o posicionamento epistêmico que essa atitude implica. Estabelece-se como sendo a de um sujeito portador de um saber apriorístico — a teoria psicanalítica — que, percorrendo o texto literário, tentaria desvendá-lo a partir do chamado *ponto de vista psicanalítico*.

Essa questão do *ponto de vista psicanalítico* é importante e problemática. Neste momento, faz-se necessário delimitar o que entendemos por Psicanálise. De um ponto de vista ortodoxo, consideramos que a questão se esvazia quando colocamos definições tais como:

a Psicanálise é, fundamental e radicalmente, uma prática. Dizemo-lo melhor quando afirmamos com J. LACAN que se trata da prática de um discurso; esse discurso que articula um laço social totalmente novo: o da análise ou prática da transferência, entendendo a análise como a cura dessa neurose artificial que ela mesma provoca e que é a neurose de transferência. (DIAZ ROMERO et *CANCINA*¹³, 1993, p.90)

¹¹ Desenvolveremos este aspecto no capítulo 5.

¹² Ver, sobre essa diferenciação, WILLEMART, Philippe. ‘Além da Psicanálise’: a Literatura. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11-11-1984.

¹³ O livro citado, se bem que corresponde aos dois autores, está dividido em duas partes. A primeira corresponde a Ricardo DIAZ ROMERO, a segunda a Pura H. CANCINA. Para distinguir a qual dos dois autores corresponde a citação, optamos por destacar o autor na referência, em itálico. Neste caso a citação corresponde ao texto assinado por Pura H. CANCINA.

Como vemos, a Psicanálise remete, na constituição de seu campo, à prática de um discurso constituído pela *prática* mesma, por sua *clínica* e pela *teoria* necessária e decorrente. *Prática, clínica e teoria* enlaçadas borromeamente¹⁴ na constituição de um laço social singular.¹⁵ Então, a partir desta formulação, perguntamo-nos o que seria *um ponto de vista psicanalítico* do texto literário? Sabemos que não se trata de uma *prática*, já que nada nos permite pensar na análise da neurose de transferência de uma narrativa, e ao mesmo tempo também não constitui uma *clínica* — entendida esta como a reflexão sobre a prática. Isso quer dizer que quem utiliza a Psicanálise, tenha ou não se autorizado como analista para, no caso específico, abordar textos literários, utiliza somente um aspecto da Psicanálise, sua teoria, quer dizer, seu aspecto imaginário¹⁶.

Com isso queremos trazer justamente a questão dos limites da Psicanálise. Suas fronteiras são estreitas, limitadas inclusive pela própria situação analítica.¹⁷ Dessa forma, evidencia-se historicamente um caminho que vai do sentido ilimitado proposto na aplicação da Psicanálise à Literatura, ao limite que a Psicanálise impõe, denunciando dessa forma não se tratar de uma metanarrativa, quer dizer, enquanto instrumento, a psicanálise deve explicitar seus limites.

¹⁴ Referimo-nos ao nó borromeo enquanto instrumento da topologia lacaniana, cuja particularidade reside no fato de que seus anéis constituintes devem estar enlaçados de maneira que se um deles se desprende, todos se desatam.

¹⁵ Sobre a diferenciação dos laços sociais discriminados e propostos por Jacques LACAN ver: LACAN, Jacques *El Seminario de Jacques Lacan. Livro XVII El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1992. Trad. Eric Berenguer e Miquel Basols.

¹⁶ Sobre o tema ver: CANCINA, Pura. *Preguntas de la Fobia y la Melancolía: Coloquios de Recife*. Rosario: Homo Sapiens, 1995. pp. 89-90

¹⁷ Os limites a que nos referimos dizem respeito às estruturas clínicas freudianas e à particularidade na transferência que elas determinam.

Essa abordagem parece-nos ser uma tentativa esgotada em seus resultados e efeitos. A partir de nossa posição interpelamos essa atitude perante o texto literário, privilegiando outra via de diálogo entre a Psicanálise e a Literatura que tentaremos explicitar a seguir e desenvolver no capítulo 6 deste trabalho.

Desta forma, propomos o *possível* de uma relação: utilizar o texto literário no interesse da teoria psicanalítica.

A resistência do texto literário à abordagem anterior propiciou o retorno a outra via de relações entre a Literatura e a Psicanálise, aquela que posiciona o sujeito, enquanto leitor, *para* o conhecimento, colocando-o no lugar do não sabido, da falta perante o texto. Com isso, podemos dizer que aquilo que nos parece poder ser questionado não é o texto literário a partir da Psicanálise, mas seu inverso, a Psicanálise a partir da Literatura. Esse posicionamento acarreta, através do texto literário, um questionamento do saber da Psicanálise, buscando nas palavras dos escritores aquilo que não alcançamos dizer.

Não se trata, como no primeiro caso, de um exercício de Psicanálise aplicada, mas a procura do não sabido. Uma tentativa que pretende fazer falar o texto literário, encontrando em suas palavras aquilo que mal sabemos articular na teoria psicanalítica. Trata-se da procura de um bem-dizer, colocando o privilégio do saber no texto literário, vendo como aqueles que *sabem fazer* com a escrita conseguem circular pelo simbólico. No caso, pensamos em sutis condições de nos aproximarmos do *real* pelo *simbólico*, sabendo, com J. LACAN, que não nos é dado aceder ao real — que se nos apresenta como impossível —, a não ser justamente através do simbólico e do imaginário. Trata-se, então, de um *real* que nos alcança, em alguns casos, a partir da literatura que nos ilumina com seu dizer.

Acreditamos que todos temo-nos deparado com esses efeitos. Por exemplo, quando Carlos CATANIA escreve que “La melancolia es solo um gran dolor que ha tenido la delicada

crueldad de alejarse un poco sin perderse de vista.” (1977, p.152); quando Alfredo BOSI, em relação à rememoração, afirma: “Eu me lembro do que não vi *porque me contaram*” (BOSI, 1992, p.19); ou ainda, quando Roland BARTHES, sobre o olhar, diz: “Massacre no Camboja: mortos rolam uma escada de uma casa quase inteiramente demolida: no topo, sentado sobre um degrau, um menino olha para o fotógrafo. Os mortos delegaram ao vivo o encargo de olhar-me; é no olhar do menino que vejo os mortos” (BARTHES, 1990, p.279). Encontramos nesses casos condições de enunciação privilegiadas, quer dizer, momentos onde a escrita nos abre caminhos para o conhecimento. Quando isto acontece, esse encontro, embora sempre falho, convida-nos a dizer sobre o lido, condição para o surgimento da *escritura*, no sentido barthesiano do termo¹⁸.

Por isso, o texto literário deve incitar-nos, a partir do insabido, para a pesquisa, fazendo com que o analista resista aos encantos e à sedução que todo discurso, ainda mais o literário, nos oferece. Ao invés de possuí-lo, fazê-lo falar.

Trata-se de relançar a teoria psicanalítica, a partir dos elementos que podemos encontrar na Literatura, concebida como uma forma, a nosso ver privilegiada, de acesso ao conhecimento. Tal posicionamento implica considerar que o saber está no texto, e a ignorância de nosso lado. Como diz S. FREUD numa carta a seu amigo W. FLIESS, trata-se de “encontrar as palavras para muita coisa que permanece muda em mim.” (GAY apud FREUD, 1989, p.58).

Essa diferença fundamental, com respeito àquilo que chamamos de relação impossível, fica clara quando lemos um trabalho em que se pretende abordar psicanaliticamente um texto literário. Trata-se de um exercício intelectual em que, dependendo de sua qualidade, podemos pensar na inteligência e na astúcia do intérprete, construindo textos que se fecham sobre si

¹⁸ Veremos esta questão no cap. 5

mesmos. Não pensamos que essa seja a melhor forma de pesquisa¹⁹; P. GAY nos diz em relação ao texto de S. FREUD sobre a *Gradiva*²⁰:

Absolutamente impávido, porém, Freud entrou com coragem nesse pântano, com seu fascinante estudo da *Gradiva* de Jensen. Ele redigiu, disse a Jung, ‘em dias ensolarados’, e o texto deu-lhe ‘muito prazer. É verdade que não nos traz nada de novo, mas acredito que nos permite desfrutar de nossa riqueza’. A análise de Freud ilustra belamente o que essa espécie de psicanálise literária pode realizar e os riscos com que se depara. (1989, p.298).

A questão parece-nos residir em distinguir o ponto de cruzamento onde o autor encontra-se com sua obra: *Autorobra*, isto é, o que leva a pesquisar o escritor em cruzamento com seu escrito, sem cair na psicobiografia e pensando que “Cada um espera algo do seu abandono à leitura; mais que isso, cada um tem uma teoria que orienta sua espera,[...]” (BELLEMIN-NOËL apud KHAN, 198-, p.88).

Propomos então o abandono à leitura, a partir de uma teoria em falta, que oriente a espera do surgimento daquilo que nos faça reconhecer, no texto, aquilo que nos convoque à escrita; delineando o que nos parece constituir a atitude propriamente freudiana de investigação: encontrar nos grandes escritores da Literatura o campo de onde resgatar algo do conhecimento da alma humana.

¹⁹ Sobre a questão da pesquisa, ver nossa posição no cap. 5.

²⁰ FREUD, Sigmund. El delirio y los sueños em “La Gradiva” de W. Jensen. In: **Obras Completas**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, pp.1285-1336.

Capítulo 2 / Ernesto Sábato e o Conhecimento na Literatura

“Entre a alma e o espírito puro, há as mesmas diferenças que entre a vida e o sacrifício da vida, entre o pecado e a virtude, entre o diabólico e o divino. É o abismo que separa o romancista do filósofo.”

Ernesto Sábato

A discussão sobre o estatuto epistemológico do texto literário parece suportar diferentes abordagens. Delineia-se, por um lado, o conhecimento teórico literário sobre o texto, quer dizer, o estudo da teoria literária visando à análise do objeto em questão. Sobre o texto literário debruça-se um discurso crítico, que visa a aprofundar os aspectos internos e/ou externos do texto, elevado à categoria de objeto, produzindo um discurso crítico. Esse aspecto da análise constitui-se numa forma de abordagem reflexiva *sobre* o objeto literário.

Essa forma de aproximação corresponde àquilo que poderíamos chamar de recuo reflexivo perante o texto. Um momento em que o conhecimento apriorístico da retórica crítica serviria de instrumento de análise do objeto em questão.

A discriminação que fazemos parece-nos importante, na medida em que encontramos freqüentemente nas abordagens da crítica literária a análise das possibilidades do texto em termos estritamente literários. Quer dizer, ante a pergunta sobre as possibilidades cognitivas do texto literário, a resposta freqüentemente restringe-se ao conhecimento e ao desenvolvimento do campo da crítica literária. Na medida em que tentamos fazer dialogar a literatura com outras formas de conhecimento, rompendo quiçá certa entropia, parece-nos

que a possibilidade de pesquisa abre-se para outros horizontes. Nesse sentido, nosso trabalho pretende, a partir da Literatura enquanto campo, pesquisar elementos discursivos que possam ter relação com a melancolia e, dessa forma, recortar um espaço de pesquisa entre a literatura e a psicanálise²¹.

Mas sabemos que a abordagem do texto comporta outros aspectos, o reflexivo já mencionado, e um outro, aquele que se segue à leitura, em que o conhecimento imanente do objeto literário se nos apresenta. Este recorte nos permite pensar em dois tempos diferenciados.

Esse outro viés do objeto diz respeito às possibilidades cognitivas *a partir* do texto literário, sobre as possibilidades de cognição que este nos outorga além da análise estritamente literária. Ou seja, o conhecimento possível e intrínseco do texto. É este aspecto do objeto literário que gostaríamos de discutir neste capítulo.

Para isso, tentaremos resgatar da obra ensaística de E. SÁBATO aqueles aspectos que dizem respeito a uma concepção da literatura em que a questão do conhecimento é central.

Ao mesmo tempo, gostaríamos de esclarecer que concebemos os momentos e aspectos da análise do objeto literário como incluíntes e solidários, pensando que a dialetização deles contribui para a legitimação do literário como objeto *de* e *para* o conhecimento. Aproximam-nos da posição sabatiana através das palavras de um de seus maiores estudiosos, Carlos CATANIA:

O campo magnético da leitura, não obedece a leis rígidas e os raios espectrais podem sofrer uma infinidade de modificações. O romance apresenta escolhos extra-analíticos para quem escolhe a interioridade do objeto no lugar da perspectiva conceptualista. A sistemática decomposição de suas partes significaria converter em matéria imóvel um romance

²¹ Sobre esta questão ver cap. 1

caraterizado pelo fluir incessante. Um cadáver é dócil, mas incompleto. Examinamo-lo desde *fora*. A meu juízo, o importante é deixar-se devorar pela obra viva procedendo a uma escavação ao contrário. (1987, p.52).

A literatura como objeto *para* o conhecimento é um tema amplamente abordado pelo escritor e ensaísta Ernesto SÁBATO. Como vimos, nosso tema de estudo circunscreve-se ao estudo da melancolia enquanto fenômeno discursivo. Assim, nossa perspectiva é a de utilizar o texto ficcional e ensaístico literário para tentar discernir aspectos que, em princípio, caberiam a outras áreas de conhecimento, como por exemplo a psiquiatria, a psicologia, já que, aparentemente, o conhecimento sobre a melancolia pertenceria a estes campos textuais. Tentaremos subverter essa concepção. Neste texto pretendemos, a partir da concepção cognitiva da obra literária desenvolvida por E. SÁBATO, explicitar e legitimar a competência epistêmica do texto literário para o conhecimento, o que nos permitiria e autorizaria posteriormente pesquisar a melancolia no texto ficcional de E. SÁBATO.

Ao mesmo tempo, parece-nos importante explicitar que, quando falamos em conhecimento, não pensamos na literatura enquanto metanarrativa, ou seja, enquanto discurso onde encontraríamos possibilidades abertas e ilimitadas a qualquer tipo de interpretação e abordagem da realidade, sempre válidas e verdadeiras e que, ao mesmo tempo, excluiriam outras formas de aproximação do conhecimento. Quer dizer, o texto literário não é abordado enquanto panacéia que nos daria todas as respostas. Essa concepção transforma-se numa armadilha em que freqüentemente caem algumas posições científicas e filosóficas que atrelam para si a exclusividade sobre o saber. Não queremos cair no reducionismo de conceber nem a literatura, nem a ciência, nem a filosofia, enquanto campos exclusivos e excludentes de conhecimento. Com isso, queremos dizer que não pensamos que exista uma forma privativa de abordagem do saber, e se privilegiamos uma forma, no caso a literatura, isso se deve à particularidade do objeto de pesquisa e a nossa história.

E. SÁBATO é contundente: a literatura, mais precisamente, o romance, constitui o meio de conhecimento que pode sintetizar e unificar o homem contemporâneo: “a literatura não é um passatempo nem uma evasão, mas uma forma — quiçá a mais completa e profunda — de examinar a condição humana.” (SÁBATO, 1981, p.9). O autor propõe a idéia de *romance total* para aquelas narrativas que serviriam como meio e caminho para o conhecimento do homem em crise. É justamente esse conceito que tentamos circunscrever neste capítulo, a partir das considerações do autor.

Atrelar *razão e conhecimento* parece ser o engano denunciado pelo romantismo do século passado, segundo o que E. SÁBATO nos diz: “Desde Sócrates, o conhecimento somente podia ser alcançado mediante a razão pura. Ao menos, esse tem sido o ideal de todos os racionalismos até os românticos, quando a paixão e as emoções são reivindicadas como fonte de conhecimento [...]”. (1981, p.22). Em outro momento, mostrando o surgimento da razão, acrescenta, “[...] surgiu nesse povo helênico o prestígio do pensamento como instrumento do conhecimento, e esse divino prestígio perduraria no Ocidente através de quase dois mil e quinhentos anos de guerras, invasões, desabamentos e devastações. Até que filósofos que parecem fazer literatura e escritores que parecem fazer filosofia o negaram.” (SÁBATO, 1981, p.106).

O surgimento do romantismo e a denúncia do exclusivismo racionalista estabelece um corte profundo na concepção do conhecimento, nas possibilidades da apreensão da realidade ou da aproximação do real. O racionalismo, a partir de uma visão totalizadora da ciência, propunha e propõe uma hegemonia cognitiva sobre a realidade. Mas a que realidade estamos nos referindo?

se, por realidade, entendemos, como devemos entender, não somente essa realidade externa de que nos fala a ciência e a razão, mas também esse mundo obscuro do nosso próprio espírito (infinitamente mais importante para a literatura que o outro mundo), chegamos à conclusão de que os escritores mais realistas são os que, em lugar de atender à trivialidade de trajes e costumes descrevem os sentimentos, paixões e idéias, os cantos do mundo inconsciente e

subconsciente de suas personagens; atividade que não somente não implica o abandono desse mundo externo, senão que é a única que permite dar-lhe sua verdadeira dimensão e alcance para o ser humano; já que para o homem somente importa o que entranhavelmente relaciona-se com seu espírito: aquela paisagem, aqueles seres, aquelas revoluções que de uma ou de outra maneira vê, sente e sofre em sua alma. E assim resulta que os grandes artistas “subjetivos”, que não se propuseram à tonta tarefa de descrever o mundo externo, foram os que mais intensa e verdadeiramente nos deixaram um quadro e um testemunho dele. (SÁBATO, 1981, p.58)²².

A hipertrofia da subjetividade, a partir da revolta romântica, propõe um novo espaço para o conhecimento. Erige-se em resposta a uma situação particular: o esgotamento da promessa racionalista, fundamentalmente aquele atrelado ao ideal iluminista. “Enquanto o racionalismo foi o tema dominante a partir do Renascimento, o irracionalismo irrompeu uma ou outra vez, com crescente poderio, até alcançar a hegemonia. E, embora o existencialismo atual não seja (como muitos supõem) um simples irracionalismo, é verdade que se formou na luta que os homens do século passado começaram contra a razão.” (SÁBATO, 1981, p.82)

Esta luta reflete o momento de ruptura em que

a problemática do homem recoloca-se cada vez que parece rescindir-se o pacto primeiro entre o mundo e o ser humano, em tempos em que o ser humano parece encontrar-se como estrangeiro solitário e desamparado. São momentos em que se tem deslocado uma imagem do universo, desaparecendo com ela a sensação de segurança que os mortais têm no familiar. O homem se sente então ao descoberto, o antigo lar, destruído. E se interroga sobre seu destino. (SÁBATO, 1981, p.63).

Destino que o homem reconhece, sem a promessa totalizante do cientificismo: “Hoje qualquer um sabe que as regiões mais valiosas da realidade (as mais valiosas para o homem e seu destino) não podem ser apreendidas pelos abstratos esquemas da lógica e da ciência.” (SÁBATO, 1981, p.23).

²² Parece-nos necessário relativizar certos aspectos na forma de exposição. É comum, nos ensaios, inclusive nas declarações públicas de E. SÁBATO, sua tendência a colocar em tensão diferentes pólos de oposição. Neste caso, pareceria contrapor o realismo – objetivismo – e o romantismo – subjetivismo. Mas parece-nos também que a crítica deve ser dirigida não à literatura realista, senão ao projeto atrelado ao espírito positivista da época. A questão é que a literatura, mesmo intencionalmente realista, nunca sucumbiu ao objetivismo programático.

O irracionalismo emergente aponta para a oposição combativa mas, passado o momento discriminatório, proporia sua própria lógica. “O homem não era, no final das contas, nem simples razão pura, nem mero instinto: ambos os atributos deveriam integrar-se nos supremos valores espirituais que distinguem um homem de um animal.” (SÁBATO, 1981, p.83). Essa situação de desgarramento indica o homem em crise em busca de um novo caminho.

O homem precisa de uma ordem, de uma estrutura sólida onde fincar pé. Acreditou encontrá-la na ordem científica, mas finalmente compreendeu que era alheio às nossas mais profundas necessidades espirituais: o desabamento da civilização tecnocrática, quaisquer que sejam suas causas materiais, revelou que essa ordem científica, longe de nos oferecer uma base segura, nos converteria em escravos de uma implacável maquinaria: quando acreditamos haver conquistado o mundo, descobrimos que estávamos a ponto de ser esmagados por ele. Em grandes movimentos, os homens precipitaram-se então para novas religiões laicas ou políticas, quando não se reintegraram ao âmbito das antigas e autênticas religiões. Em tais condições surgiu a nova literatura. Primeiro, como uma ansiosa investigação do caos, como um exame da condição do homem em meio ao descontrole. Logo, e através dessa indagação, como uma tentativa mais ou menos obscura de oferecer-nos também essa ordem de que necessitamos, um rumo no meio da tempestade. (SÁBATO, 1981, p.178).

Vemos, então, o surgimento de uma nova literatura, desprendida do naturalismo, que se propõe a investigar e mergulhar no sentido, procurando o conhecimento a partir de sua ótica. E. SÁBATO nos alerta:

não se deve confundir conhecimento com razão. Há mais idéias em *Crime e Castigo* do que em qualquer romance do racionalismo. Os românticos e os existencialistas se insurgiram contra o conhecimento racional e científico, não contra o conhecimento em seu sentido mais amplo. O existencialismo atual, a fenomenologia e a literatura contemporânea constituem, em bloco, a procura de um novo conhecimento, mais profundo e complexo, pois inclui o irracional mistério da existência. (SÁBATO, 1981, p.11).²³

²³Ernesto Sábato alinhava o existencialismo, a fenomenologia e a literatura como possibilidade de superar o reducionismo tendente a igualar conhecimento e razão. Pela característica de nossa abordagem relacionada com a psicanálise — a qual entendemos como uma forma particular de relação com a verdade do sujeito —, perguntamo-nos pelo lugar que o autor estudado reserva à psicanálise. São poucos os lugares onde encontramos na obra de E. SÁBATO referências diretas. Em “El túnel” a visão do personagem principal em relação à psicanálise é fundamentalmente irônica, questionadora; mas em “Heterodoxia” (SÁBATO, 1991) encontramos o seguinte: “As margens da sociedade: essa zona bastante grande da sociedade, que nunca tem sabido por que denomina-se ‘margem’, quando na verdade ocupa quase toda a página. Essa zona onde acontece a maior parte da literatura romanesca, além da seção policial dos jornais, a política, a psicanálise ou outros sucessos menores. O mais decisivo da sociedade.” (SÁBATO, 1991b, p.79).

Desta forma, E. SÁBATO alinha-se nessa proposta de conhecimento, que não renega a ciência nem a filosofia, mas que lhes aponta suas faltas e limites. Em relação à Literatura e à Filosofia encontramos:

a verdade mais profunda é que ambas as atividades do espírito dirigiram-se simultaneamente ao mesmo ponto e pelos mesmos motivos. Com a diferença de que, enquanto, para os romancistas, esse trânsito foi fácil, pois bastou acentuar o caráter problemático do seu eterno protagonista, para os filósofos, foi muito mais árduo, já que tiveram que descer de suas abstratas especulações até os dilemas do ser concreto. Seja como for, no mesmo momento em que a literatura começou a fazer-se metafísica com Dostoievsky, a metafísica começou a fazer-se literária com Kierkegaard. (SÁBATO, 1981, p.83).

O próprio E. SÁBATO, aproximando filosofia e literatura, esclarece as diferenças que encontra:

Em virtude dessa dialética existencial que se desenvolve a partir da alma do escritor, encamando-se nos personagens que lutam entre si e, às vezes, dentro de si, resulta outra profunda diferença entre o romance e a filosofia; pois, enquanto um sistema de pensamento deve construir-se em forma coerente e sem nenhuma contradição, o pensamento do romancista dá-se de forma tortuosa, contraditória e ambígua. (SÁBATO, 1981, p.153).

A literatura, na concepção de E. SÁBATO, pede seu lugar junto a outros campos do conhecimento, delimitando para si um espaço próprio de investigação sobre o homem. Sobre este, diz: “Esse estranho animal é contraditório, não pode ser estudado como um triângulo ou uma cadeia de silogismos; é subjetivo, e seus sentimentos são únicos e pessoais; o contingente, um fato absurdo que não pode ser explicado.” (SÁBATO, 1981, p.126). Desta forma,

Não devemos nos assombrar que os filósofos, quando realmente quiseram tocar o absoluto, recorreram à arte. No caso dos existencialistas, se viram forçados a escrever romances ou obras de teatro. Mas, ainda naqueles filósofos que precederam o existencialismo, podemos advertir o mesmo impulso: Platão recorre à poesia e ao mito para completar a descrição do movimento dialético que nos leva às Idéias; e Hegel serve-se de mitos como Don Juan e Fausto

para fazer intuível o drama da consciência mal-dita, drama que somente pode encontrar seu sentido no mundo concreto e histórico em que o homem vive. (SÁBATO, 1981, p.141)²⁴.

Neste ponto, vemos o lugar que E. SÁBATO reserva à filosofia. Aponta nela, como o fará com a ciência, descaminhos e incompletudes.

A filosofia, por si mesma, é incapaz de realizar a síntese do homem desagregado : o máximo a que pode aspirar é entender e recomendar a síntese. [...] A autêntica rebelião e a verdadeira síntese não poderia provir senão daquela atividade do espírito que nunca separou o inseparável: o romance. Este, por sua própria hibridez, a meio caminho entre as idéias e as paixões, estava destinado a dar a real integração do homem cindido, pelo menos nas suas mais vastas e complexas realizações. Nestes romances máximos dá-se a síntese que o existencialismo fenomenológico recomenda. Nem pura objetividade da ciência, nem a pura subjetividade da primeira rebelião: a realidade a partir de um eu; a síntese entre o eu e o mundo, entre a inconsciência e a consciência, entre a sensibilidade e o intelecto. [...] Como se vê, trata-se em boa medida de retomar a idéia dos românticos alemães, que viam na arte a suprema síntese do espírito. Porém, apoiada agora numa concepção mais complexa que se não fosse pela grandiloquência da expressão, haveria de denominar “neo-romantismo fenomenológico”. (SÁBATO, 1981, pp.20-21).

Como vemos, a proposta de E. SÁBATO aponta para a possibilidade de conhecimento do homem em crise, sugere o romance como campo discursivo onde seria possível o encontro entre a racionalidade e a sensibilidade desagregada. Ao mesmo tempo, em relação à literatura ele nos diz,

Há provavelmente duas atitudes básicas que dão origem a dois tipos fundamentais de ficção: ou se escreve por brincadeira, por entretenimento próprio e dos leitores, para passar e fazer passar o tempo, para distrair ou procurar momentos de agradável evasão; ou se escreve para buscar a condição do homem, empresa que nem serve de passatempo, nem é um jogo, nem é agradável. (SÁBATO, 1981, p.25).²⁵

²⁴O aparecimento da questão do mito nos remete novamente à psicanálise, na medida em que, a literatura e a psicanálise parecem-nos os dois únicos discursos onde o mito e o logos se encontram efetivamente articulados.

²⁵Ecoa nesta afirmação algo da relação entre E. SÁBATO e J. L. BORGES, principalmente a questão do compromisso do escritor perante a literatura e o homem. (Sobre a questão ver, por exemplo, *El escritor e seus fantasmas* (SÁBATO, 1991) ou a parte *Los Rostros Invisibles* de *Sobre Héroes y Tumbas*). Porém, nesta afirmação o autor parece excluir o aspecto lúdico na ‘condição do homem’, tingindo de certo reducionismo sua posição. Se bem que, referindo-se a ‘atitudes básicas’ dos escritores, parece-nos difícil esta bipartição.

Dessa forma, “O grande tema da literatura não é já a aventura do homem lançado à conquista do mundo externo, mas a aventura do homem que explora os abismos e as cavernas da sua própria alma.” (SÁBATO, 1981, p.33).

Até agora, vimos o posicionamento de Ernesto SÁBATO em relação à literatura contemporânea em seu aspecto geral. Mas lembremos que sua proposta diz respeito especificamente ao romance.

Assim, sobre a própria concepção de romance ele nos diz, “Para mim, o romance é como a história e como seu protagonista, o homem: um gênero impuro por excelência. Resiste a qualquer classificação total e transborda toda limitação.” (SÁBATO, 1981, p.18). Ou, de outra forma: “O que poderíamos dizer do romance, atividade tão impura como a própria história, da qual é irmã noturna e delirante?” (SÁBATO, 1981, p.28).

Parece-nos oportuno trazer algumas referências de Mikhail BAKHTIN em relação ao romance. Nesse sentido, o escritor russo diz: “O estudo do romance enquanto gênero caracteriza-se por dificuldades particulares. Elas são condicionadas pela singularidade do próprio objeto: o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado.” (1993, p.397). Parece-nos que o inacabamento de que M. BAKHTIN nos fala, em relação ao romance enquanto gênero, corresponde, em E. SÁBATO, ao homem em crise, à intempérie metafísica: “o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo no presente ainda inacabado.” (BAKHTIN, 1993, p.400).

E. SÁBATO e M. BAKHTIN nos falam do homem e do romance contemporâneos, da imbricação possível entre ambos. A proximidade entre estes autores pode também ser encontrada na idéia de *romance total*: “O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que

expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele.” (BAKHTIN, 1993, p.400).

Sobre a leitura que E. SÁBATO faz do lugar do romance na história encontramos o seguinte:

O surgimento do romance, com efeito, coincide com a crise que se produz ao finalizar a época medieval, em que os valores religiosos são nítidos e firmes, para ingressar em uma era onde a angústia e a solidão se erigiram cada vez mais nos atributos do homem. Se procuramos uma data mais ou menos definida, devemos pensar no século XIII, quando começa a desagregação do Sacro Império. A declínio do Império e do Papado, enquanto prosperam as cínicas e poderosas comunas italianas marcam o início desses novos tempos e a destruição de uma urbe sagrada. Logo o homem estará preparado para o romance: não há já uma fé sólida, a burla e o descrença substituirão a religião, o ser humano de novo está a intempérie metafísica. E assim nasce esse gênero curioso destinado ao escrutínio da condição humana, em um mundo onde Deus está ausente, ou questionado, ou simplesmente não existe. De Cervantes a Kafka, este será o tema fundamental do grande romance, e por isso é consubstancial com os Tempos Modernos. Precisava-se a conjunção de três grandes acontecimentos, que não se deram antes nem em nenhuma outra parte do mundo: o cristianismo, a ciência positiva e o capitalismo com sua revolução industrial. Sem o cristianismo não teria havido consciência intranquã e problemática, sem a técnica não teria havido des-mitificação nem insegurança cósmica nem alienação nem solidão urbana. Os tremendos atributos de uma civilização que agora se derruba ante nós e em nós. (SÁBATO, 1991a, pp.131-132).

Na referência à consciência intranquã e problemática, à des-mitificação, à insegurança cósmica e à alienação urbana, encontramos a referência de Mikhail BAKHTIN à construção do romance. O homem contemporâneo, em sua situação existencial, reflete essa incompletude na representação romanesca. O sujeito em crise desenhado por E. SÁBATO é aquele que se apresenta no romance, visto como gênero inacabado em M. BAKHTIN:

Por isso, quando o presente se torna o centro da orientação humana no tempo e no mundo, o tempo e o mundo perdem o seu caráter acabado, tanto no seu todo, como também em cada parte. O modelo temporal do mundo modifica-se radicalmente: este se torna um mundo onde não existe a palavra primordial (a origem perfeita), e onde a última ainda não foi dita. (BAKHTIN, 1993, p.419).

E. SÁBATO localiza, no surgimento do romance, um indício ou um produto das circunstâncias específicas do homem contemporâneo:

Não acredito que se alcance nenhum esclarecimento, nem que se chegue a uma conclusão clara e de valor se não se coloca o fenômeno do romance como epifenômeno de um drama infinitamente mais amplo, exterior à literatura mesma: o *drama da civilização* que deu origem a essa curiosa atividade do espírito ocidental que é a ficção romanesca. [...] Nenhuma atividade do espírito e nem um só de seus produtos pode entender-se e julgar-se isoladamente no estreito âmbito de sua cidadania: nem a arte, nem a ciência, nem as instituições jurídicas; mas muito menos essa atividade que tão estranhamente aparece unida à condição total e misteriosa do homem reflexo e mostruário de suas idéias, angústias e esperanças, testemunho total do espírito do seu tempo. (SÁBATO, 1981, p.21).

É a partir das condições particulares de existência de nosso tempo que uma literatura se delinea. Ela responde aos imperativos desse homem desgarrado de seus ideais e promessas, “O homem de hoje vive em alta pressão, ante o perigo da aniquilação e da morte, da tortura e da solidão. É um homem de situações extremas, chegou ou está diante dos limites últimos da sua existência. A literatura que o descreve e indaga não pode ser, pois, senão uma literatura de situações excepcionais.” (SÁBATO, 1981, p.85).

Foi a situação extrema do homem que convocou a literatura enquanto meio ou caminho de investigação e reflexão. A ciência e a filosofia demonstraram seus limites e, principalmente, a distância em relação ao homem e a sua realidade concreta.

A ciência aspira à objetividade, pois a verdade que procura é a do objeto. Para o romance, por outro lado, a realidade é ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, está fora e dentro do sujeito e, desse modo, é uma realidade mais integral que a científica. Ainda nas ficções mais subjetivas, o escritor não pode prescindir do mundo e, até na mais pretensamente objetiva, o sujeito manifesta-se a cada instante. (SÁBATO, 1981, p.100).

Nesse sentido, vemos que o romance aponta para uma integração, para uma síntese, ou melhor, para a tentativa de integrar o homem esfacelado pelo conhecimento desagregado:

Acrescentemos ainda um atributo importante: o conhecimento, uma nova dignidade adquirida pela literatura. Enquanto se acreditou que a realidade devia ser apreendida somente pela razão, a literatura parecia relegada a uma tarefa inferior, herdeira vergonhosa da mitologia e da fabula, passatempo artificioso, ou, no melhor dos casos, criadora de beleza: jamais justificável ante as instâncias do conhecimento e da verdade. Mas quando se compreendeu que nem toda a realidade era a do mundo físico, nem sequer a das especulações sobre a história, mas que entravam também sentimentos e emoções, então se concluiu que as letras também eram um instrumento de conhecimento. Resumindo, o romance de hoje, por ser o romance do homem em crise, é o romance dos grandes temas pascalianos: a solidão, o absurdo, a morte, a esperança, a desesperança. O romance alcança assim uma dignidade filosófica e cognoscitiva. (SÁBATO, 1991b, pp.157-158).

Essa posição reflete, para E. SÁBATO, o âmago dos grandes romances. É o resgate desse estatuto que nos parece um dos pontos fundamentais de sua proposta literário-cognitiva.

Em todo grande romance, em toda grande tragédia, há uma cosmovisão imanente. Assim, Camus, com razão, pode afirmar que romancistas como Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoiévsky, Proust, Malraux e Kafka são romancistas filósofos. Em qualquer desses criadores capitais, há uma *Weltanschauung*, embora seja mais justo dizer uma “visão de mundo”, uma intuição de mundo e da existência do homem, pois, em vez do pensador puro, que nos oferece em seus tratados um esqueleto meramente conceptual da realidade, o poeta nos dá uma imagem total, uma imagem que difere tanto desse corpo conceptual como um ser vivente de seu cérebro. Nesses poderosos romances não se demonstra nada, como, por outro lado, fazem filósofos ou cientistas: mostra-se uma realidade. (SÁBATO, 1981, p.202).

A ênfase com que ele desenvolve o conceito de romance nos faz perguntar pelo lugar que a poesia teria em sua concepção. Encontramos então o seguinte “A prosa é o diurno, a poesia é a noite: alimenta-se de monstros e símbolos, é a linguagem das trevas e dos abismos. Não há grande romance, pois, que, em última instância, não seja poesia.” (SÁBATO, 1981, p.158). O que nos leva a pensar que o privilégio com que fala do romance aponta para a condição de síntese e totalidade que este poderia ter, forma peculiar e própria de nosso tempo, definida como essa “híbrida expressão do espírito humano que se encontra entre a arte e o pensamento puro, entre a fantasia e a realidade, (que) pode deixar um profundo testemunho deste transe, e quiçá seja a única criação que possa fazê-lo.” (SÁBATO, 1981, p.65).

Sobre as características formais do romance atual, E. SÁBATO discrimina:

1. O “ponto de vista”. Não existe mais aquele narrador semelhante a Deus, que tudo sabia e que tudo deixava claro. Agora escreve-se o romance a partir da perspectiva de cada personagem. E a realidade total resulta do entrecruzamento das diferentes versões, nem sempre coerentes, nem unívocas. Possuem ambigüidade como a vida mesma.
2. Não há tempo astronômico, que seria o mesmo para todos, mas diferentes tempos interiores.
3. Não oferece aquela antiga lógica que oferecia o antigo romance, escrita sob a influência do espírito racionalista.
4. A irrupção do subconsciente e do inconsciente, mundos obscuros por excelência.
5. Os personagens não são referidos mas atuam em nossa presença, revelam-se por atos ou palavras que, quando não estão acompanhados de análises ou de descrições interiores, são opacos e ambíguos. (SÁBATO, 1981, p.143).

Sobre o escritor desse romance, encontramos: “O que é um criador? É um homem que, em algo “perfeitamente” conhecido, encontra aspectos desconhecidos. Mas, sobretudo, é um exagerado.” (SÁBATO, 1981, p.196). E ele acrescenta, em outro momento: “O escritor consciente é um ser integral que atua com a plenitude de suas faculdades emotivas e intelectuais para dar testemunho da realidade humana, que também é inseparavelmente emotiva e intelectual, pois, se a ciência deve prescindir do sujeito para dar a simples descrição do objeto, a arte não pode prescindir de nenhum dos dois termos.” (SÁBATO, 1981, p.199). Dessa forma, o “escritor, pois, não é tanto um *inventor* como um *explorador* ou *descobridor*.” (SÁBATO, 1981, p.27)

Essa situação faz com que possamos nos debruçar sobre o romance e, de sua vivência, resgatar um conhecimento e, *a fortiori*, resgatar-nos. E. SÁBATO cita M. NADEAU dizendo: “[ele, Nadeau] sustenta que um romance que deixe tais quais o escritor e o leitor é um romance inútil. É verdade. Quando terminamos de ler *O Processo* não somos a mesma pessoa de antes (e seguramente depois de escrevê-lo, Kafka também não).” (SÁBATO, 1981, p.26). O efeito necessário dessa concepção de literatura é implicar um posicionamento no leitor em que este, a partir da sua leitura, participa enquanto protagonista de um drama que

também é o seu. “É característico de um bom romance que nos arraste a seu mundo, que sumamos nele, que nos isolemos até o ponto de esquecer a realidade. E, todavia, é uma revelação sobre essa mesma realidade que nos rodeia.” (SÁBATO, 1981, p.175). A quotidianidade que nos propõe essa forma de romance não remete necessariamente à descrição do espaço físico de nosso dia-a-dia, mas nos lança em uma realidade interna, própria e ao mesmo tempo partilhada: “Um romance profundo não pode não ser metafísico, pois, sob os problemas familiares, econômicos, sociais e políticos em que os homens se debatem, estão sempre os problemas últimos da existência: a angústia, o desejo de poder, a perplexidade e o temor ante a morte, o desejo do absoluto e de eternidade, a rebeldia ante o absurdo da existência.” (SÁBATO, 1981, p.200).

Sem dúvida, é a indagação pela existência que leva E. SÁBATO a escrever e ser escrito na criação de seus romances. No caso, o *ser escrito* implica uma existência assumida em toda a complexidade e a plenitude que envolve a indagação pelo ser, num compromisso que leva ao desgarramento mas, ao mesmo tempo, à vida.

o digno de uma grande literatura é o espírito impuro: quer dizer, o homem que vive neste confuso universo heracliteano, não o fantasma que reside no céu platônico. Visto que a peculiaridade do ser humano não é o espírito puro, mas essa obscura e desgarrada região intermediária da alma, essa região onde acontece o mais grave da existência: o amor e o ódio, o mito e a ficção, a esperança e o sonho, nada do qual é estritamente espírito senão uma veemente e turbulenta mistura de idéias e sangue, de vontade consciente e de cegos impulsos. Ambígua e angustiada, a alma sofre entre a carne e a razão, dominada pelas paixões do corpo mortal e aspirando à eternidade do espírito, perpetuamente vacilante entre o relativo e o absoluto, entre a corrupção e a imortalidade, entre o diabólico e o divino. A arte e a poesia surgem dessa confusa região e por causa dessa mesma confusão: um deus não escreve romances. (SÁBATO, 1981, pp.78-79).

Assim, “a literatura de hoje não propõe a beleza como fim (que o consiga é outra questão). É sobretudo uma tentativa de aprofundar o sentido geral da existência, uma dolorosa tentativa de chegar até o fundo do mistério.” (SÁBATO, 1981, p.87). Em outro momento ele acrescenta,

Que eu saiba, escritores como Sófocles, Dante e Shakespeare não propuseram a beleza como fim, mas o exame da condição humana, a exploração dos seus abismos e limites. É claro que neste trabalho, encontra-se a beleza, mas não aquela que se alcança quando a procura por si mesma, mas outra: grande e trágica, desgarrada pela dissonância e pelo horror. Todas as tragédia escritas pelo homem, desde a que conta o destino de Édipo, até a que narra a morte de Ivan Ylich mostram essa beleza dos abismos. (SÁBATO, 1981, p.158).

Sedução dos abismos que atrai a partir de sua condição de mistério a ser explorada.

Trazendo estas referências de E. SÁBATO, pretendemos nos aproximar do pensamento desse autor, principalmente, como já dissemos, para poder localizar seu posicionamento em relação às possibilidades cognitivas do texto literário, mas também porque nos pareceu importante construir a figura do autor sobre cuja ficção trabalhamos. A nosso ver, a particularidade da obra de E. SÁBATO reside na possibilidade do cruzamento entre o pensamento crítico e a ficção. Essa posição coloca-o num lugar privilegiado em relação à reflexão sobre a literatura; podendo percorrer — através da criação — a interioridade do objeto, para em outro momento desprender-se e refletir sobre o estatuto estético e cognoscitivo de seu texto ficcional.

Devemos afirmar também que as propostas de E. SÁBATO provocam em nós um efeito particular, no sentido de fazer-nos refletir sobre a literatura, sobre seu estatuto não somente cognitivo, mas também vivencial. Assim, concordamos com o escritor quando diz que, após a leitura dos grandes romances, o leitor não é mais o mesmo. E tal mudança diz respeito, precisamente, ao valor da literatura enquanto forma *de* e *para* o conhecimento.

Capítulo 3 / Melancolia e Representação

*“Nu Saturnino ovvero è un angelo ovvero è un demonio”
(Um saturnino, ou é um anjo ou é um demônio)
Della cognitione et vittoria di se stesso, Veneza 1548*

Battista de Crema.

Este capítulo, assim como o próximo, está orientado pela questão: *o que é a melancolia?* A pergunta é formulada como estratégia de pesquisa, enquanto ponto assintótico em nossa perspectiva de investigação. Nesse momento, nosso horizonte é o passado; o intuito é delinear historicamente a representação do conceito de melancolia. Pretendemos resgatar alguns espaços de representação pictórica e literária na história, aqueles que nos pareceram necessários para balizar o caminho, na tentativa não somente de reconstruir a idéia da melancolia mas também de aproximarmo-nos de sua atual representação.

É notável a dificuldade de encontrar um fio condutor linear e unívoco na história da representação da idéia da melancolia. Por isso, buscaremos demarcar alguns momentos onde o conceito é configurado ou destacado no pensamento ocidental; ou de outra forma, trata-se de uma tentativa de construção que não pretende mapear a história do conceito²⁶, mas

²⁶ Para um aprofundamento na historicidade do conceito recomendamos o clássico sobre o tema KLIBANSKY, Raymond, PANOFKY, Erwin, SAXL, Fritz. *Saturno y la Melancolía*. Madrid: Alianza Forma, 1991. Trad. Maria Luisa Balseiro. Amplamente utilizado neste texto.

recuperar-lhe índices históricos, embora saibamos da dificuldade de fugir da diacronia das datas: “Datas são pontos de luz sem os quais a densidade acumulada dos eventos pelos séculos dos séculos causaria um tal negrume que seria impossível sequer vislumbrar no opaco dos tempos os vultos das personagens e as órbitas desenhadas pelas suas ações. A memória carece de nomes e de números. A memória carece de numes.” (BOSI, 1992, p.19). Nesse resgate, almejamos vislumbrar os significados encontrados, em diferentes momentos, sob o significante *melancolia*.

Durante dois mil anos, o humoralismo foi a resposta teórica às observações de filósofos e médicos. Por isso, parece-nos importante destacar essa doutrina, na medida em que é, a partir e através dela, que se desenvolve grande parte da história da representação física e psicológica do homem ocidental.

Esse sistema suporta-se no arranjo de três princípios que permeiam o pensamento grego: (a) a procura por elementos simples ou primários, (b) a vontade de encontrar uma expressão numérica, (c) a teoria da harmonia, da simetria, da isonomia ou da proporção perfeita entre as partes como parte essencial de qualquer valor.²⁷

Os antecedentes do humoralismo remontam provavelmente aos pitagóricos. Neles encontramos a veneração aos números em geral, especialmente ao número quatro. Consideravam que o homem racional estaria governado por este número e que os quatro princípios estariam localizados fisicamente no cérebro, no coração, no umbigo e no falo. A alma era concebida pelos pitagóricos como sendo quadripartita e compreendia o intelecto, a opinião, a percepção e o entendimento. (KLIBANSKY et alii, 1991, p.30) Não corresponde ao pitagorismo, porém, a doutrina dos quatro humores, embora ele, postulando as categorias

²⁷ Como vemos, estes ideais continuam atuais em parte do pensamento “moderno”: a numerologia, a homeopatia e algumas psicologias partilham estas idéias enquanto axiomas.

tetrádicas (terra, ar, fogo, água; primavera, verão, outono, inverno), estabelecesse a base sobre a qual se fazer corresponder os humores.

Em Empédocles aparece a articulação da idéia pitagórica com “as quatro raízes do Todo” (KLIBANSKY et alii, 1991, p.31), quer dizer, as entidades cósmicas concretas: o sol, a terra, o céu e o mar, as raízes. A combinação perfeita no homem (as substâncias possuíam igual valor) correspondia àquela relação onde todos os elementos participariam por igual, sendo que as características particulares estariam determinadas pela prevalência de algum elemento ou princípio, diferente em cada caso, que determinaria o caráter de cada indivíduo. Inaugurava-se assim a correspondência entre o macrocosmo e o microcosmo.

Foi Filistion, representante na Sicília da escola médica de Empédocles, quem associou às quatro raízes elementos menos gerais e mais próximos do homem. Relacionou aos elementos fogo, ar, água e terra, as qualidades calor, frio, úmido e seco, dando um sentido mais antropológico às raízes muito gerais de Empédocles.

Ao redor de 400 a. C., nasceu propriamente o humoralismo; nele associa-se a teoria dos elementos (Pitágoras e Empédocles) e das qualidades (Filistion) à presença dos humores, empiricamente presentes no corpo humano. Vemos, através dos humores, uma aproximação ou deslocamento do geral cosmológico (raízes) à particularidade do corpo.

É no tratado *Da Natureza do Homem* — por Galeno sabemos que este tratado era atribuído a Hipócrates ou a seu genro Políbio — que a combinação entre o empirismo humoral e a visão cosmológica se sintetiza: “O sistema dos quatro humores não é claramente afirmado senão até o aparecimento de *Da Natureza do Homem* [...]” (STAROBINSKI, 1987, p.25). Nele associam-se: os humores, a tétrada pitagórica, o equilíbrio como saúde e o desequilíbrio como doença, a idéia empedocliana da relação com as estações do ano, assim

como a aproximação antropológica. O autor da primeira parte de *Da Natureza do Homem* desenvolveu o seguinte quadro relacional, vigente durante dos mil anos:

<i>Humor</i>	<i>Estação</i>	<i>Qualidades</i>
Sangue	Primavera	Quente e úmido
Bílis amarela	Verão	Quente e seca
Bílis negra	Outono	Fria e seca
Fleuma	Inverno	Frio e úmido

Devemos ainda aproximar os períodos do ano com as quatro idades do homem (infância, juventude, maturidade e velhice). Tal correspondência, conforme Raymond KLIBANSKY et alii, é presumivelmente pitagórica. A correlação entre os humores (mais tarde temperamentos) , as estações do ano (junto com suas qualidades) e as idades do homem estava fundada, delineando-se a associação entre a filosofia da natureza e a teorização médica. Essa relação, como dizemos, perduraria até o Renascimento.

Construiu-se então uma teoria em que a presença e a associação dos humores era constitutiva do ser humano. O limiar entre a saúde e a doença passou a ser considerado em função da combinação dos humores, embora essa teoria não escapasse ao problema de estabelecer o limite entre a doença e a disposição humoral.

Com o decorrer do tempo, palavras como “colérico”, “fleumático”, “melancólico” e “sangüíneo” passaram a ser sinônimo de disposição e não exclusivamente de um estado mórbido. Era a melancolia quem determinava com maior diferença o limite entre doença real e disposição, sendo o medo, a depressão e até a loucura suas formas correntes. Caraterizava-se um estado psicológico que contribuiria para a transformação da teoria dos quatro humores em tipos mentais ou de carateres.

Durante o século IV a. C., o *Problema XXX, I* de Aristóteles transformaria a idéia de melancolia como estado exclusivamente morboso e estabeleceria a primeira relação com o fenômeno do “gênio”²⁸. Conforme R. KLIBANSKY et alii, a idéia de loucura nas grandes tragédias e o conceito de furor na filosofia de Platão constituiriam o imaginário ideativo da época, que propiciaria a associação do caráter melancólico à excepcionalidade.

Acontece também nesse período a articulação de duas tentativas de exegese do mundo: as aproximações racionais e científicas articuladas à explicação simbólica dos mitos. Descobrem-se, dessa forma, traços melancólicos nos grandes heróis das tragédias, sobretudo naqueles que haviam ousado desafiar os deuses tendo sido punidos por estes. Havia neles uma “sinistra sublimidade.” (KLIBANSKY et alii, 1991, p.40).

Foi a filosofia aristotélica da natureza a primeira a unir a idéia puramente clínica da melancolia e a concepção platônica do furor. Essa união encontrou expressão naquilo que para os gregos era a tese paradoxal de que não somente os heróis trágicos como Ajax, Heracles e Belerofonte, senão todos os homens realmente sobressalentes, já fosse no âmbito das artes ou no da poesia, a filosofia ou a política — até Sócrates e Platão — eram melancólicos. Essa teoria explica-se no mais famoso dos “Problemas” atribuídos a Aristóteles [...] ²⁹ (KLIBANSKY et alii, 1991, p.41).

²⁸ Falamos de uma primeira aproximação da idéia de “gênio”, na medida em que a significação do fenômeno foi plenamente formulada no Renascimento italiano.

²⁹ Transcrevemos a primeira parte do “Problema XXX, I” de Aristóteles, na tradução de R. KLIBANSKY de 1988. “Porque todos os que tem se sobressaído na filosofia, na política, na poesia ou nas artes eram manifestamente melancólicos, alguns até o ponto de padecer ataques causados pela bÍlis negra, como se diz de Herácles nos [mitos] heróicos? Pois ao parecer tinha esta constituição, pelo qual os antigos chamaram “doença sagrada” aos transtornos epilépticos. Isso indica seu ataque de loucura no episódio das crianças, assim como a erupção ulcerosa que teve antes de sua desapareição no monte Eta, pois isto em muitos é o sintoma da bÍlis negra. Também o lacedemônio Lisandro padeceu de úlceras semelhantes antes de morrer. Temos também as histórias de Ajax e Belerofonte: um perdeu totalmente o juízo, enquanto o outro procurava por morada os lugares desertos[...] Entre os heróis é evidente que muitos outros sofreram da mesma maneira, e entre os homens de tempos recentes Empédocles, Platão e Sócrates, e muitos outros homens famosos, assim como a maioria dos poetas. Pois muitas destas pessoas padecem transtornos resultantes destas misturas no corpo; algumas somente têm uma clara tendência natural a essas afeções, mas por dizê-lo brevemente, todas são, como já tem se dito, melancólicas por constituição.[...] (ARISTÓTELES apud KLIBANSKY et alii, 1991, pp.42-43).

A idéia aristotélica da relação com a genialidade seria retomada na Idade Média e, principalmente, no Renascimento. Nos séculos intermediários, a melancolia estaria impregnada pela visão estoica — juízo moral — e, fundamentalmente, pela visão médica.

A associação entre o planeta Saturno e a melancolia manifesta-se na Idade Média, mantendo-se vigente até hoje³⁰. Nesta época acrescentou-se à teoria dos temperamentos a correlação astrológica.³¹ “Quase todos os escritores da baixa Idade Média e do Renascimento tiveram por fato incontestável que a melancolia, fosse morbosa ou natural, guardava uma relação especial com Saturno, e que este era o verdadeiro culpado do caráter e do destino malfadado do melancólico.” (KLIBANSKY et alii, 1991, p.139).

Essa aproximação parece ter sido inaugurada pelos escritores árabes do século IX. As antigas ciências naturais atribuíam qualidades próprias aos astros. Lembremos que os humores também as possuíam (ver quadro anterior). Assim, a partir da relação de qualidades atribuída aos humores e aos astros, conformou-se a associação por semelhança de atributos. O planeta Saturno e a melancolia guardavam as mesmas características: frio e seco. “Segundo esta doutrina, os astros, os elementos e os humores podiam e deviam enlaçar-se com suas cores correspondentes. A cor da bÍlis negra é obscura e negra; sua natureza, como a da terra, é fria e seca. Mas, também a cor de Saturno é obscura e negra, pelo que também Saturno deve ser frio e seco por natureza.” (KLIBANSKY et alii, 1991, p.140).

³⁰ Saturnino, soturno mantém-se como sinônimo de melancólico. Conforme o dicionário Aurélio, “**Saturnino** [Do lat. saturninu.] Adj. 1. V. saturnal (1). 2. Em astrologia, diz-se daqueles que nascem sob a influência de Saturno e daqueles que são de temperamento sombrio e melancólico. 3. Referente ao chumbo e seus compostos [V. saturno (2).] 4. Diz-se de doença produzida pelo chumbo. S. m. 5. Em astrologia, indivíduo saturnino (2). **Soturno** [Do astr. Saturno; segundo os astrólogos, as pessoas nascidas sob o influxo desse planeta eram de caráter melancólico.] Adj. 1. Triste, sombrio, lúgubre. 2. Silencioso, taciturno. 3. Que infunde pavor; medonho, lúgubre, funesto. 4. Diz-se da atmosfera sombria, carregada ou brumosa. S. m.5. Escuridão, treva”.

³¹ Associava-se Saturno à melancolia, Júpiter ao sangüíneo, Marte ao colérico e a Lua ao fleumático.

Essa forma denota o pensamento que levaria a estreitar espaços tão diferentes. A partir dessa associação por analogia de supostas qualidades, abrir-se-ia outra forma de relação, já que os astros carregavam conotações míticas, herdadas de seus deuses.

Com relação à associação entre o astro Saturno e o deus grego *Kronos*, encontramos aí, provavelmente, uma origem babilônica: “desde tempos imemoriais reconheciam os planetas como tais, e os adoravam como deuses do destino [...]” (KLIBANSKY et alii, 1991, p.147). Para os babilônios, Saturno era o deus Ninib, considerado “o representante noturno do sol [...] e ‘o mais poderoso’ dos cinco planetas” (KLIBANSKY et alii, 1991, p.147). Isso quer dizer que, para os gregos, os planetas, via influência babilônica, sempre estiveram relacionados aos deuses. “Era quase inevitável equiparar os deuses gregos indígenas [...] Ninib (deus babilônico associado ao planeta Saturno) tinha que ser Kronos, com sua crueldade e sua ancianidade [...]” (KLIBANSKY et alii, 1991, p.147).

Como vimos, a primeira aproximação entre a melancolia e o astro Saturno corresponde à tradição astrológica árabe. Trata-se do planeta e de suas qualidades, mas, “Ainda nas fontes de onde procedia a idéia astrológica árabe de Saturno, as características do primitivo Saturno latino³², deus das colheitas, tinha-se fundido com as de Kronos, filho de Urano, a quem Zeus havia destronado e castrado, [...]” (KLIBANSKY et alii, 1991, p.144).

Aparece então uma aproximação entre o Saturno latino e o *Kronos* grego. Conforme a tradição helênica, Zeus era o filho caçula do deus Crono³³ e de sua esposa Réia. Era também

³² “Etimologicamente, *Saturnus* provém do adjetivo *satur*, -a, -um, “cheio, farto, nutrido” e este do verbo *saturare*, saciar, fartar, “saturar”, tudo muito de acordo com sua função: um deus da abundância.” (Souza Brandão, 1989, p.340).

³³ Sobre a grafia do Krono ou Crono, Junito de SOUZA BRANDÃO nos diz, “CRONO, em grego Κρόνος (Krónos), sem etimologia certa até o momento. Por um simples jogo de palavras, por uma espécie de homonímia forçada, Crono foi identificado muitas vezes com o *tempo* personificado, já que, em grego, Χρόνος (Khrónos) é o tempo. Se, na realidade, *Krónos*, Crono, nada tem a ver etimologicamente com *Khrónos*, o Tempo, semanticamente a identificação, de certa forma, é válida: Crono devora, ao mesmo tempo

o único filho sobrevivente, já que, à medida em que os filhos iam nascendo, seu pai, Crono, os engolia. Zeus nasceu escondido na ilha de Creta e Réia, sua mãe, conforme o mito, “envolvendo em panos de linho uma pedra, deu-a ao marido, como se fosse a criança, e o deus, de imediato, a engoliu.”³⁴ (SOUZA BRANDÃO, 1989, p.200). Logo Zeus, após castigar e trancafiar seu pai Krono, exilou-o como rei da ilha dos Bem-aventurados, localizada nos limites do ocidente. Trata-se, conforme Junito de SOUZA BRANDÃO, “de uma recuperação da *idade de ouro*, sob o reinado de *Krono*.” (SOUZA BRANDÃO, 1989, p.340).

Os latinos fizeram coincidir a ilha dos Bem-aventurados com o reino de Saturno na Itália.

Consoante o mito, quando Zeus destronou a Crono, este refugiou-se na Ausônia, onde recebeu o nome de Saturno. À chegada deste, a Itália (outrora denominada poeticamente Ausônia) teve sua *aetas aurea*, a idade de ouro,[...] Reinavam a paz, a concórdia, a fraternidade, a igualdade e a liberdade. Saturno é , pois, o herói civilizador, o que ensina a cultura da terra, a paz e a justiça.” (SOUZA BRANDÃO, 1989, pp.340-341).

Todavia, na união de atributos entre Saturno e Kronos, quem manteria suas características seria Kronos. O aspecto benigno seria eclipsado, porém mantendo-se presente, na medida em que Kronos apresenta-se como representante da ambigüidade e dos contrários:

a natureza e o destino do homem nascido sob Saturno, inclusive quando sua sorte, dentro dos limites da sua condição, era a mais afortunada, seguiu conservando uma base sinistra; e foi sobre a idéia de um contraste, nascido das trevas, entre as maiores possibilidades para o bem e

que gera; mutilando a Urano, estanca as fontes da vida, mas torna-se ele próprio uma fonte, fecundando Réia.” (SOUZA BRANDÃO, 1989, p.198).

³⁴ Esta circunstância mítica, encontramos-la figurada em duas obras clássicas da pintura. A primeira é do espanhol Francisco de Goya, é o clássico “Saturno devorando a um filho” (originalmente pintura mural, passada posteriormente à tela, 146 x 83 cm., pintado por volta de 1820-22. Atualmente encontra-se no Museu del Prado em Madri. A segunda, e mais antiga, de Rubens, também encontra-se em Madri. O que nos parece interessante destacar é que na análise de F. NORDSTÖM, um dos maiores especialistas na arte de Goya, não encontra-se a associação com o antigo, e precedente a Saturno, deus grego Crono. Já que a imagem retrata Crono, associado posteriormente a Saturno, devorando seus filhos. (NORDSTRÖM, 1989, pp.230-234).

para o mal onde se fundamentou a analogia mais profunda entre Saturno e a melancolia. Não era somente a combinação de frio e seco o que ligava a bilis negra com a natureza aparentemente similar do astro; não era somente a tendência à depressão, à solidão e às visões o que o melancólico compartilhava com o planeta das lágrimas, da vida solitária e dos adivinhos; por cima de todo, havia uma analogia de ação. A semelhança da melancolia, Saturno, demon dos contrários, dotava a alma tanto de lentidão e inépcia como de poder de inteligência e de contemplação. Ao igual que a melancolia, Saturno ameaçava a quem tivesse em seu poder, por ilustres que fossem, com a depressão, ou inclusive a loucura. Em palavras de Ficínio, Saturno “rara vez denota caracteres e destinos ordinários, antes bem pessoas que se distinguem das demais, divinas ou bestiais, ditosas ou rendidas pela pena mais onda. (KLIBANSKY et alii, 1991, p.168).

Assim, da união desse híbrido Saturno-Kronos, conforma-se a imagem que irá associar-se à melancolia. Lembremos que, sob a cadeia de associações entre as supostas qualidades de um estado psíquico, os planetas e as qualidades atribuídas, além dos deuses associados a estes astros, mantém-se o significante *melancolia* como ordenador.

Ao final da república encontramos a perífrase “astro de Kronos” substituído pelo simples “Kronos” e o “astro de Saturno” substituído pelo simples “Saturno”. Com isso completa-se de uma vez para sempre a identificação mítica dos planetas com o que o mundo ocidental até então havia considerado unicamente suas divindades “correspondentes”. (KLIBANSKY et alii, 1991, p.148).

Em termos cronológicos, encontramos, entre o *Problema XXX, 1* e o Renascimento italiano um período, um intervalo histórico, onde a idéia de melancolia enfatizava seu aspecto degradante e doentio.

Era lógico que a concepção (de gênio) não pudesse desenvolver-se satisfatoriamente de maneira imediata; não era possível que se começara a compreender realmente o “Problema XXX, 1” antes de algo que lá se anunciava, a saber, o fenômeno do gênio. Pode-se dizer que o renascimento italiano do século XV foi a primeira época que compreendeu a plena significação do Problema. (KLIBANSKY et alii, 1991, p.64).

Destacando o aspecto mórbido da melancolia, os estóicos sustentavam que o homem sábio não poderia dela padecer, já que a sabedoria e a loucura eram excludentes. Nesse período, a idéia da melancolia retornaria, podemos dizer, a um estágio pré-aristotélico, em que se associa fundamentalmente à enfermidade, concepção que se manteve por muito tempo.

Ao mesmo tempo, a visada médica da época, resgatada da obra de Galeno³⁵, traz Rufo de Éfeso e sua obra *Da Melancolia* como a melhor apresentação do tema. Além de Galeno, os autores árabes do século IX aderem às idéias do médico de Éfeso.

o médico (Rufo de Efeso) avançava um passo mais que os filósofos da natureza: para o autor do Problema XXX, 1, a preeminência intelectual era uma consequência direta da melancolia natural: para os estóicos tinha ficado em simples disposição à melancolia patológica, mas para Rufo a atividade da mente era a causa direta da doença melancólica: *Dixit, quod multa cogitatio et tristitia faciunt accidere melancoliam*³⁶ (KLIBANSKY et alii, 1991, p.71).

Contudo, o humoralismo dominaria a idéia da melancolia associada a sua condição morbosa. Manifesta-se como *tipo de disposição* dentro do quadro dos quatro humores: a melancolia como doença atrelada aos efeitos da bÍlis negra³⁷. Assim, “durante os primeiros mil e duzentos anos depois de Cristo, a idéia do melancólico altamente dotado parece ter estado completamente esquecida. A grande reabilitação escolástica de Aristóteles voltou a colocar o Problema I, junto com as restantes obras científicas, no horizonte do ocidente [...]” (KLIBANSKY et alii, 1991, p.87).

Sabemos que os homens do *Quattrocento* seriam aqueles que, à luz da nova cosmovisão, reavaliariam as idéias de Aristóteles, embora os primeiros comentários sobre o assunto sejam anteriores.³⁸ Havia, nesta retomada escolástica, uma revisão da idéia de melancolia associada ao aparecimento da figura do gênio.

³⁵ “Para Galeno, a melancolia é indubitavelmente devida à bÍlis negra: o humoralismo, questionado por diversas escolas antigas, retoma todos os seus direitos.” (STAROBINSKI, 1987, p.27).

³⁶ “As pessoas de inteligência sutil e perspicaz são proclives à melancolia, porque têm rapidez de reação e muita premeditação e imaginação.”

³⁷ BÍlis negra, literalmente *melaina kole* (KRISTEVA, 1989, p.14).

³⁸ Conforme R. KLIBANSKY et alii os primeiros comentários medievais do *Problemas* parecem ser de Pietro d’Abano em 1311.

A idéia do gênio parece fecundar no Renascimento, na medida em que ocorre uma ruptura parcial em relação à escala de valores anteriores. Essa passagem denota uma mudança de sensibilidade, um deslocamento a partir do qual novas possibilidades de pensamento se concretizam.

Sabemos que durante o medievo o homem valorizava-se primeiramente em relação a suas qualidades cristãs, “conforme as virtudes na que a graça de Deus lhe permitiria preservar.” (KLIBANSKY et alii, 1991, p.125). Os dotes e as capacidades intelectuais e artísticos estavam presentes, mas sempre relacionados e associados à fé cristã. Na Renascença, perde-se essa exclusividade e, de alguma forma, a arte e o intelecto liberam-se do lastro religioso³⁹, encontrando nesse momento o lugar para uma retomada e uma releitura, por exemplo, de Aristóteles.⁴⁰

Assim, a melancolia pôde surgir “como condição do logro criador”, apresentando-se como “força intelectual positiva.” (KLIBANSKY et alii, 1991, p.239), propiciando as condições para o surgimento da exaltação da melancolia e de Saturno no neoplatonismo florentino, ligada ao nascimento da idéia moderna de gênio.

Houve, pois, um duplo renascimento: em primeiro lugar, o da idéia neoplatônica de Saturno, segundo o qual o mais alto dos planetas encarnava, e outorgava também, as faculdades mais altas e nobres da alma, a razão e a especulação; e, em segundo lugar, o da doutrina “aristotélica” da melancolia, segundo a qual todos os grandes homens eram melancólicos (de onde se seguia logicamente que não ser melancólico era sinal de insignificância). Mas este

³⁹ Parece-nos importante destacar que esta mudança não obedece a rupturas históricas profundas. Responde a um processo de transição onde, inclusive, a coexistência da cosmovisão medieval e renascentista é clara, “as rupturas radicais entre períodos geralmente não envolvem mudanças completas de conteúdo, mas, antes, a reestruturação de um certo número de elementos já dados: traços que eram subordinados, num período ou sistema anterior, tornam-se então dominantes, e traços que tinham sido dominantes, por sua vez, tornam-se secundários.” (JAMESON, 1990, p.41).

⁴⁰ Acredita-se que a primeira tradução completa do “Problema” tenha sido feita por Bartolomé de Mesina entre 1258 e 1266. Em relação aos comentários sabe-se de uma obra perdida *Liber super Problema*, de Alberto Magno. O primeiro texto que analisa exaustivamente o Problema é, como já citamos, o de Piero d’Abano de 1310. Há também notícias anteriores de Alexandre de Neckan, morto em 1217, que já mencionavam as teses de Aristóteles.

novo reconhecimento de uma visão favorável de Saturno e da melancolia vinha acompanhado — ou, como vimos, condicionado — por uma consciência sem precedentes de sua polaridade, que dava uma cor trágica à visão otimista, e com isso punha uma tensão característica no sentimento da vida que experimentavam os homens do Renascimento. (KLIBANSKY et alii, 1991, p.244)

O renascimento foi marcado pela ambigüidade: ao mesmo tempo em que encontramos o desenvolvimento acelerado em todas as ordens da criação artística ou tecnológica, o homem renascentista convive não somente com o lastro medieval, mas também com a guerra dos cem anos, a ameaça do avanço turco, as revoltas rurais e urbanas, a fome. (HERITIER, 1987, p.31). Mas convive, principalmente, com esse sentimento que podemos chamar, junto com E. SÁBATO, de *intempérie metafísica*⁴¹. “A célebre *Melancholia* de Albrecht Dürer⁴² (1571-1621) ilustra perfeitamente esse sentimento comum da proximidade de uma nadificação universal.” (HERITIER, 1987, p.31).

Marsilio FICINO, tradutor de Platão e Plotino, foi quem desenvolveu sistematicamente a nova visão em seu livro *De Vita triplici*, foi ele quem “deu forma à idéia do homem genial melancólico e a revelou ao resto da Europa — em particular aos grandes ingleses dos séculos XVI e XVII — no claro-escuro mágico do misticismo neoplatônico cristão.” (KLIBANSKY et alii, 1991, p.250).

M. FICINO⁴³ foi um dos principais expoentes do neoplatonismo florentino. Seu livro constitui um dos mais importantes textos do humanismo: trata-se de “um manual de higiene, tanto física como mental, para uso exclusivo de ‘intelectuais’.” (HERSANT, 1987, p.32). Em

⁴¹ Sobre a questão ver capítulo anterior.

⁴² Sobre a análise iconográfica dessa gravura, recomendamos o clássico trabalho de Erwin PANOSFKY, que compõem a quarta parte do livro *Saturno y la Melancholia*, conforme bibliografia.

⁴³ Chama a atenção a proximidade entre o que sabemos desse médico-filósofo e o personagem *Zênão* da ficção histórica (nesse caso nos parece que o oxímoro é apropriado) *A obra em negro*, de Marguerite Yourcenar.

*De Tripli Vicita*⁴⁴, sintetizam-se as tradições mais destacadas, a hipocrática (humores), a platônica (relacionando a poesia e o furor), a astrológica (colocando o melancólico sob o signo do astro Saturno) e a aristotélica (que estabelece a relação entre o gênio e a loucura) (HERSANT, 1987, p.32).

Já no século XVI, vemos o aparecimento da melancolia poética. Desde suas origens, a melancolia foi significada pelo discurso médico ou científico. Todavia, após o Renascimento, aparece uma nova forma de abordar a melancolia. Ela passa a ser considerada como “tristeza sem causa”, conforme Robert BURTON⁴⁵, “disposição melancólica transitória”, em oposição à “doença melancólica” (KLIBANSKY et alii, 1991, p.217). R. BURTON defendia a idéia primitiva conforme a qual a melancolia era constitutiva e não transitória. Trata-se, provavelmente, da primeira discussão sobre se ela seria ou não uma condição permanente.

Isso aponta uma transformação quase ontológica⁴⁶ do conceito, já que se poderia não mais *ser* melancólico, senão *estar* melancólico; ou, ainda mais, transferir esse aspecto para objetos. Assim, o predicado melancólico passou a denotar *espaços* melancólicos, *notas* melancólicas, *paisagens* melancólicas, etc.

A transformação do significado da melancolia não ocorre, então, dentro do discurso científico, o que denota a perda do que podemos chamar monopólio semântico da ciência através de um “tipo de literatura que tendia essencialmente a observar e representar a sensibilidade do homem como coisa dotada de valor em si: quer dizer, na poesia lírica e

⁴⁴ Encontramos um extrato deste texto traduzido do latim por Yves HERSANT em MAGAZINE LITTÉRAIRE; *Littérature et Mélancolie* (dossier). Paris, n° 244, juillet-août 1987. pp.32-34.

⁴⁵ BURTON, Robert. *The anatomy of melancholy*. 1621

⁴⁶ No sentido de estrutural. Falamos em mudança ontológica na medida em que nesse momento histórico o conceito de melancolia ganha uma significação outra que desloca a questão do *ser* para o *estar*, incluindo a transitoriedade como condição da melancolia.

narrativa, assim como também nos romances em prosa.” (KLIBANSKY et alii, 1991, p.217). Com isso, o termo melancolia extrapolou seu campo discursivo, sendo cada vez mais empregado nos escritos populares. Com o tempo, foi-se “transferindo pouco a pouco o significado original da idéia, de tal forma que veio a ser descritiva de um *estado de ânimo* mais ou menos temporal. Paralelamente, pois, à sua estrita acepção científica e médica, a palavra adquiriu outro sentido que poderíamos qualificar de especialmente ‘poético’.” (KLIBANSKY et alii, 1991, p.218). Vemos como surge um novo aspecto do significante. Podemos pensar inclusive que, atualmente, o significado “científico” da melancolia encontra-se deslocado para o termo *depressão*, utilizando-se a melancolia para descrever esse estado ou predicativo de pessoas ou objetos.

Mas, a concepção dos quatro temperamentos se manteria durante todo esse tempo, mesmo com o surgimento do humoralismo não patológico, quer dizer, da possibilidade de que a predominância isolada de algum humor fosse determinada não por doenças, mas por algum tipo de constituição física e mental. Ao mesmo tempo que se associava o caráter melancólico à particularidade do gênio, mantinha-se a idéia depreciativa sobre a melancolia. Em resumo, a melancolia aparece, desde seu início, marcada pela profunda ambigüidade de seu estatuto. Retomemos, por exemplo, a epígrafe deste capítulo, “Um saturnino ou é um anjo ou é um demônio”,

Pode-se dizer que a doutrina dos temperamentos tem sido uma das partes mais longevas, em alguns casos mais conservadoras⁴⁷, da cultura moderna. Embora afetada na superfície, não foi

⁴⁷ O conservadorismo da teoria humoral, que considera a bÍlis negra como causa da melancolia, seria mantido inclusive em hipotéticos medicamentos, “Um medicamento — heléboro — permanecerá durante séculos como a especificidade da bÍlis negra e, por conseqüência, da loucura [...] Mesmo que caia em desuso, a tradição e os dicionários médicos continuarão a falar dele, assegurando-lhe uma sobrevivência acadêmica: no começo do século XIX, o heléboro ocupa ainda um lugar importante nas enciclopédias médicas, onde a maioria dos autores (Pinel, Pelletam) expõem as razões que os levaram a abandonar definitivamente esse tratamento, mas outros, como Cazenave, tentam lhe atribuir uma justificação à moda da época, invocando o ‘controle-estimulismo’” (STAROBINSKI, 1987, p.27). Parece-nos importante destacar que esse texto citado de Jean STAROBINSKI, extraído da bibliografia, é parte integrante de sua obra, hoje esgotada, *Histoire du traitement de la mélancolie des origens à 1900* (Basiléia, 1960). Sobre o *ellébore* encontramos no GRANDE DICIONÁRIO DE DOMINGUEZ de AZEVEDO. Francês-Portugues. 7 ed. Lisboa: Bertrand. 1980 p.580, o

alterada fundamentalmente nem pelo renascimento da idéia “aristotélica” de gênio, [...] nem pelo fato de que a explicação humoral dos temperamentos ficara em último termo reduzida a um simples perfil de caracteres e emoções. (KLIBANSKY et alii, 1991,p.133).

O caráter degradante e depreciativo da melancolia estaria também atrelado ao aparecimento da loucura enquanto objeto cultural e de saber. Concordamos com M. FOUCAULT, quando propõe que a concepção atual da loucura é produto da revolução cartesiana.

A revolução cartesiana inspirou um reparto entre razão e loucura. Segundo Foucault, esse foi o preciso “momento em que a razão produziu a loucura”⁴⁸. O louco faz finalmente sua aparição sob a visão aguda da racionalidade cartesiana. Para Foucault, antes o louco não existia: transitava por uma indefinida região marginalizada da sociedade, uma fronteira partilhada com o lúmpen, o vagabundo, o bêbado, o delinquente, o sífilítico e os últimos leprosos [...]. A loucura, em sua especificidade, é um produto do século XVII. Não tinha estatuto como tal antes de Descartes, da mesma maneira que o neurótico atual é um fruto do planetário freudiano. (RODRIGUE, 1996, pp.185-186).

A ambigüidade do estatuto da melancolia fez com que sua assimilação ao surgimento da loucura não fosse total. Mas, ao mesmo tempo, não escapou ao conjunto de práticas de dominação psiquiátricas criadas na elaboração do saber médico. Tratava-se, com efeito, de uma “medicalização do insólito” (MEZAN apud RODRIGUÉ, 1996, p.186). Como já dissemos, para a psiquiatria, a melancolia, ainda hoje, é um tipo de psicose⁴⁹. Uma herança de quase dois mil e quinhentos anos.

Já na modernidade, ocorre um corte na concepção da melancolia como estado próprio ou interior, distanciando-se cada vez mais do ideal hipocrático. Podemos dizer que a

seguinte: “Heléboro, gênero de plantas da família das ranunculáceas. Fam. Remédio para a loucura: avoir besoin d’ellébore, ter o juízo transtornado, estar maluco.”

⁴⁸ GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988 p.26.

⁴⁹ A melancolia aparece no “Manual de Classificação de doenças” sob o número 296.1 correspondente a um subtipo da psicose maniaco-depressiva, tipo depressivo, como *Melancolia involutiva*. (OMS, 1985, p.188)

melancolia perdeu seu caráter “endógeno”. Com o romantismo, inclusive, tornou-se “uma forma escolhida de ser no mundo, mais do que uma organização psicológica” (ROUDAUT, 1987, p.43). E mais ainda, nesta época, “os escritores a reivindicam (a melancolia) como uma forma de conceber a existência. A melancolia é uma resposta digna a seu exílio social.” (ROUDANT, 1987, p.43) Mas, principalmente, a modernidade transforma a tristeza em nostalgia da perda imaginarizada como a presença de um vazio⁵⁰. “Com o romantismo, a tristeza se transforma em nostalgia, evocação dolorida, incurável, de um tempo e de um espaço perdidos. O escritor romântico persegue uma infância imaginária, ideal, cujos contornos se entrelaçam com a imagem da mãe-natureza.” (VIANA, 1994, pp.34-35).

Essa condição revela, em parte, o fracasso do projeto iluminista⁵¹, se consideramos a perda da ilusão de futuro. No olhar possível sobre o passado, encontramos um quadro de Paul Klee, o “Angelus Novus”, ou melhor, com as palavras de Walter BENJAMIN sobre o quadro, que encarnam o discurso melancólico por excelência,

Existe um quadro de Paul Klee que se intitula “Angelus Novus”. Ele representa um anjo que parece ter a intenção de distanciar-se do lugar em que permanece imóvel. Seus olhos estão encarquilhados, sua boca aberta, suas asas estendidas. Tal é o aspecto que deve ter necessariamente o anjo da história. Ele tem o rosto voltado para o passado. Onde se nos apresenta uma cadeia de eventos, ele não vê senão uma única e só catástrofe, que não cessa de amontoar ruínas e as joga a seus pés. Ele bem que gostaria de se deter, acordar os mortos e reunir os vencidos. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se abate sobre suas asas, tão forte que o anjo não as pode tomar a fechar. Essa tempestade o empurra incessantemente para o futuro, para o qual ele tem as costas voltadas, enquanto diante dele as ruínas se acumulam até o céu. Essa tempestade é o que nós denominamos o progresso. (BENJAMIN apud SEVCENKO, 1988, p.46).⁵²

⁵⁰ Retomaremos este aspecto no momento em que falaremos das propostas psicanalíticas sobre a melancolia.

⁵¹ Estamos cientes da polêmica entre J. Habermas e J. F. Lyotard, sobre o fim ou não do modernismo (enquanto projeto da modernidade), discussão divisória de opiniões. Nossa afirmação acima remete ao declínio do projeto modernista, sem saber se podemos falar ainda de uma superação totalizante por outro paradigma.

⁵² É inevitável não associar a proximidade entre esta descrição, ou mais precisamente esta interpretação inspirada no quadro de P. KLEE, e o clássico gravado de Albrecht DÜRER, *Melancholia*. O “Angelus Novus” representa a própria condição do artista e do intelectual depois que o sonho modernista perdeu sua inocência.” (SEVCENKO, 1988, p.50).

A seguir, as vanguardas tentariam o impossível: construir programaticamente um futuro ideado.

Finalmente, com a descoberta freudiana, o monopólio psiquiátrico seria rompido. Uma nova forma de prática e construção de saber sobre o espaço psíquico retomaria o questionamento sobre a psique em geral, incluindo a incógnita da melancolia. Atualmente, a melancolia mantém-se como desafio para a teoria e a prática psicanalíticas. Associa-se a outras particularidades clínicas recorrentes e hodiernas, como a síndrome de pânico — fobias —, dependências diversas — drogas e alcoolismo —, distúrbios hipocondríacos, pacientes nos limites da neurose⁵³. São particularidades, neste momento, no dizer de M. FOUCAULT, heterotípicas⁵⁴. Assim, no final deste século, o século da psicanálise conforme Emílio RODRIGUÉ⁵⁵, reatualiza-se o sofrimento humano sob o significante melancolia.

⁵³ HEINRICH, Haydée. **Borde<R>S de la neurosis**. Rosario: Homo Sapiens, 1993.

⁵⁴ “Por heterotopia Foucault designa a coexistência, num “espaço impossível”, de um “grande número de mundos possíveis fragmentários”, ou, mais simplesmente, espaços incomensuráveis que são justapostos ou superpostos uns aos outros. As personagens já não contemplam como desvelar ou desmascarar um mistério central, sendo em vez disso forçadas a perguntar “Que mundo é este? Que se deve fazer nele? Qual dos meus eus deve fazê-lo?”. (HARVEY, 1993, p.52).

⁵⁵ RODRIGUÉ Emílio **El siglo del Psicoanálisis**. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

Capítulo 4 / Melancolia e Psicanálise

“La sombra del objeto cayó sobre el yo”

Sigmund Freud

Neste capítulo, tentaremos nos aproximar da idéia de melancolia na teoria psicanalítica, retomando a discussão acerca do lugar da teoria, quando pensamos que ela orienta a espera na leitura de um discurso. Entre a teoria e o discurso estabelece-se uma relação dialógica em que ambas, após o ato da leitura, sofrem o deslocamento que o exercício impõe: nem o texto lido nem a teoria podem ser mais os mesmos.

Tratando-se da aproximação psicanalítica da melancolia, o texto de S. FREUD será nosso guia. Todavia, não deixamos de recorrer a uma valiosa ajuda, à daqueles que trilharam os caminhos freudianos e que, daí, nos propuseram um certo percurso; são autores que balizaram os textos de S. FREUD apontando os lugares onde a escrita ilumina o real da prática⁵⁶.

Encontramos na obra de S. FREUD dois momentos de aproximação à melancolia. O primeiro localiza-se no período da amizade com W. FLIESS, conturbada e importante relação

⁵⁶ Neste sentido nos guiaremos pelas sendas freudianas — principalmente — através do livro de Pura H. Cancina, *“El dolor de existir...y la melancolia”*. Utilizaremos, neste momento, o texto correspondente à parte IV. Cf. bibliografia.

que conhecemos através de volumosa correspondência⁵⁷. Dessas cartas, pinçamos um manuscrito classificado como “*Manuscrito G*”⁵⁸, em que S. FREUD se aproxima da melancolia em sua relação com a *anestesia sexual*⁵⁹. Não nos deteremos neste primeiro momento de teorização sobre a melancolia, já que a maioria das hipóteses levantadas seriam logo abandonadas, como diz o próprio compilador: “destas observações clínicas somente sobreviveu aquilo que mais tarde seria traduzido para a linguagem da teoria da libido, como por exemplo a comparação entre o luto e a melancolia.” (FREUD, 1973, p.3503). Em relação a esse aspecto, Pura CANCELA, citando S. FREUD, recorta o seguinte viés nesse texto de 1895, “El afecto correspondiente a la melancolía es el del duelo o la aflicción (*Trauer*); es decir, el anhelo de algo perdido. Por consiguiente, en la melancolía probablemente se trate de alguna pérdida: una pérdida en la vida pulsional del sujeto.” (FREUD apud CANCELA, 1992, p.73). Conhecendo o que S. FREUD retomará um quarto de século depois, sabemos da importância desta afirmação. Porém, nessa primeira aproximação do problema, o próprio S. FREUD não se mostra muito inclinado a aprofundar suas hipóteses, já que, nesse momento, tratava-se de conceber a melancolia como produto daquilo que faltaria ou estaria diminuído no sujeito. Esta concepção econômica logo depois seria abandonada no que se refere à teoria das neuroses: “Somente a conceitualização da pulsão de morte, vinte e cinco anos depois, lhe permitira pensar, não em uma falta de aportes pulsionais, senão na ação da pulsão de morte. Enquanto isso, no intervalo, a introdução do narcisismo foi a ferramenta com que retomou os fenômenos que neste momento (1895) tenta explicar.” (CANCELA, 1992, p.77).

⁵⁷ Sobre a ligação entre S. Freud e W. Fliess ver por exemplo: o cap. 16 de RODRIGUE Emílio *El siglo dei Psicoanálisis*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996; ver também o cap. 2 de GAY, Peter. **FREUD. Uma vida para o nosso tempo**. São Paulo: Companhia da Letras. 1989. Trad. Denise Bottman, além da *Correspondência Sigmund Freud-Wilhelm Fliess*, 1986, comp. por J. M. Masson, Imago, Rio de Janeiro.

⁵⁸ Esta carta encontra-se em FREUD, Sigmund. *Los Orígenes del Psicoanálisis*. In: **Obras Completas**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, V. III, pp.3503-08

⁵⁹ S. FREUD já tinha abordado a questão da melancolia no chamado “Manuscrito E”, provavelmente anterior ao “Manuscrito G”, que data da começo de 1895.

O segundo momento a que nos referimos ocorre vinte e três anos depois, quando surge a formalização freudiana sobre a melancolia em “*Duelo y Melancolia*”⁶⁰ (*Trauer und Melancholie*, 1917), texto em que S. FREUD se deteve com mais precisão sobre esses conceitos. Debruçaremos-nos sobre esse texto tentando, além da aproximação a seus conceitos fundamentais, relacioná-lo com escritos anteriores e posteriores do mesmo S. FREUD, aqueles que incorporam conceitos como a *pulsão de morte* e a formalização do aparelho psíquico na segunda tópica⁶¹.

Podemos dizer que, de alguma forma, trata-se de uma retomada, depois de um longo tempo, de alguns elementos do “*Manuscrito G*”, embora encontremos textos mais próximos temporalmente que, de alguma forma, emolduram o texto sobre a melancolia. Esses escritos de S. FREUD dialogam entre si, ajudando-nos a construir outro texto, que localizamos além de sua obra, quer dizer, em nossa leitura e posterior escrita⁶². Assim, “a articulação de luto e melancolia é uma conceitualização que gesta-se gradativamente entre os anos 1910 e 1917, sendo os momentos fundamentais: 1910, a contribuição ao ‘Simposium sobre o suicídio’; 1915, ‘Sobre a transitoriedade’; 1917, ‘Luto e Melancolia’ [...]” (CANCINA, 1989, p.80).

Entre os textos posteriores a “*Duelo y Melancolia*” (*Trauer und Melancholie*, 1917), que incluiremos em nossa tentativa de diálogo textual, relacionamos “*Más allá del principio del placer*”⁶³ (*Jenseits des Lutzprinzips*, 1920) e “*El yo y el Ello*”⁶⁴ (*Das Ich und das Es*, 1923).

⁶⁰ *Luto e Melancolia*. ESB. v. XIV.

⁶¹ Posteriormente falaremos sobre esta questão.

⁶² Na medida em que não encontramos na obra de S. FREUD, textos que condensem todo o saber sobre alguma questão teórica, no sentido de um texto definitivo e fechado, a retomada dos conceitos é constante em S. FREUD.

⁶³ *Além do princípio do prazer*. ESB. V. XVIII.

⁶⁴ *O ego e o id*. ESB. V. XIX.

Assim, em “*Contribución al simposium sobre el suicidio*”⁶⁵ (*Zur Selbstmord-Diskussion, 1910*), encontramos os comentários preliminares e finais do encontro; nas notas finais aparece a questão que norteia o congresso:

Queríamos averiguar ante todo cómo es posible que llegue a ser superada la poderosísima pulsión de vida [...]. Quizá no hayamos logrado responder a este interrogante psicológico porque no supimos encontrar um fructífero acceso al problema. A mi juicio, sólo es posible partir aquí del ya conocido *estado clínico*⁶⁶ de la melancolía y de su comparación con el afecto del duelo.

E logo acrescenta, “Ahora bien: los procesos afectivos en la melancolía, las vicisitudes que la libido experimenta en esta condición, nos son absolutamente desconocidos, [...]” (FREUD, 1973, pp.1636-1637).

Vemos então a aproximação que S. FREUD faz entre o suicídio e a melancolia⁶⁷, através, porém, do conhecido, quer dizer, do estado do luto e de seu afeto correspondente. O enigma da melancolia vai sendo proposto como um ponto a ser alcançado, delineando um caminho de acesso ao problema. Vemos também que, nesse momento, a forma de abordagem da melancolia difere fundamentalmente daquela do “*Manuscrito G*” (1895), em que a questão era considerada em termos de quantidade de energia.

Em “*Lo Perecedero*”⁶⁸ (*Veränglichkeit, 1915*), encontramos uma antecipação da abordagem explicitada posteriormente em “*Duelo y Melancolia*” (*Trauer und Melancholie, 1917*). Nele, S. FREUD relata,

⁶⁵ *Contribuciones para uma discussão acerca do suicídio*. ESB. V. XI.

⁶⁶ Pura CANCINA nos alerta sobre o estatuto pouco específico do “estado clínico” da melancolia, quer dizer, ainda sem especificidade estrutural. O itálico é nosso.

⁶⁷ Questão que retomará posteriormente em “*Duelo y Melancolia*” (*Trauer und Melancholie, 1917*).

⁶⁸ *Sobre a transitoriedade*. ESB. V. XIV.

Hace algún tiempo me paseaba yo por una florida campiña estival, en compañía de un amigo taciturno y de un joven pero ya célebre poeta⁶⁹ que admirava la belleza de la naturaleza circundante, mas sin poder solazarse con ella, pues le preocupaba la idea de que todo ese esplendor estava condenado a perecer, de que ya en el invierno venidero habria desaparecido, como toda belleza humana y como todo lo bello y noble que el hombre haya creado y pudiera crear. Cuanto habria amado y admirado, de no mediar esta circunstancia, todo pareciale carente de valor por el destino de perecer a que estava condenado. (FREUD, 1973, p.2118).

Ante os argumentos de S. FREUD de que era justamente esse aspecto transitório aquilo que realçava a beleza das coisas⁷⁰, seus acompanhantes não declinavam de suas posições. Confrontado ao fracasso, S. FREUD assume que

[eles] debian estar embargados por un poderoso factor afectivo que enturbiaba la claridad de su juicio, factor que más tarde creí haber hallado. Sin duda, la rebelión psíquica contra la aflicción, contra el duelo por algo perdido, debe haberles malogrado el goce de lo bello. La idea de que toda esta belleza sería perecedera produjo a ambos, tan sensibles, una *sensación anticipada*⁷¹ de la aflicción que les habría de ocasionar su aniquilamiento, y ya que el alma se aparta instintivamente de todo lo doloroso, estas personas sintieron inhibido su goce de lo bello por la idea de su índole perecedera. (FREUD, 1973, p.2119).

Na idéia de *sensação antecipada* encontra-se a relação primordial com outra perda, na medida em que somente se pode antecipar o conhecido. Como pergunta P. CANCELA,

Se a experiência da perda é constitutiva do sujeito como fato originário, perda sucessivamente reatualizada em cada nova perda, trata-se em cada luto de uma reatualização do luto originário e constitutivo? E nesse caso, o que é aquilo que diferencia um luto atual de um luto passado? E que consequências tem essa experiência passada com respeito as possibilidades futuras de suportar o luto e de viver a vida com o risco que pode ocasionar perder o que amamos e valorizamos? (1989, p.83).

⁶⁹ E. RORIGUE diz: "Não se pode identificar o poeta, mas não custa nada fantasiar que era Rilke" (1996, p.156). Em outro lugar encontramos: "Em 1913, da mão de Lou Anfreas-Salomé, Rainer Maria Rilke conhece Freud em Munich, local do Quarto Congresso Psicanalítico ao qual tinha estado presente. Ao que parece estiveram toda uma tarde passeando juntos e conversando de modo que 'o jovem mas já célebre poeta' do diálogo, que Freud lembra dois anos depois, é Rilke." (CANCELA, 1989, p.82). Esta informação encontra-se em ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Aprendiendo com Freud*. Ed. Laertes p.188.

⁷⁰ "É eterna a inconstância da vida o que a faz tão maravilhosa.", escreveu S. FREUD em outro momento a Marie BONAPARTE, (RODRIGUE, 1996, p.157).

⁷¹ O *itálico* é nosso.

Voltando ao texto de S. FREUD, aproximamo-nos daquilo que parece ser a idéia central e que seria retomado logo em “*Duelo y Melancolia* ” (*Trauer und Melancholie*, 1917),

no logramos explicarnos — ni podemos deducir todavía ninguna hipótesis al respecto — por qué este desprendimiento de la libido de sus objetos debe ser, necesariamente, un proceso tan doloroso. Sólo comprobamos que la libido se aferra a sus objetos y que ni siquiera cuando ya dispone de nuevos sucedáneos se resigna a desprenderse de los objetos que ha perdido. He aquí, el duelo. (FREUD, 1973, p.2119).

Todavia, umas linhas acima da citação anterior, encontramos o cerne da idéia desenvolvida na seqüência de sua obra: “Así, imaginamos poseer cierta cuantía de capacidad amorosa — llamada *libido* — que al comienzo de la evolución se orientó hacia el próprio yo, para más tarde — aunque en realidad muy precozmente — dirigirse a los objetos, de tal suerte que quedan en cierto modo incluidos en nuestro yo⁷².” (FREUD, 1973, p.2119).

Como dissemos acima, em 1917 aparece “*Duelo y Melancolia* ” (*Trauer und Melancholie*), segundo P.GAY “um estudo enganosamente curto.” (1989, p.334). Emílio RODRIGUE afirma que “o manuscrito final da melancolia tinha sido concluído em março de 1915.” (1996, p.158), já que na correspondência com Karl ABRAHAM, em carta de fevereiro de 1915⁷³ encontramos: “Acabo de terminar uma coisa nova sobre a melancolia.” (RODRIGUE, 1996, p.159).

⁷² Esta inclusão assinala o nódulo do processo identificatório. Uma identificação primaria, anterior ao Édipo, onde o modelo de incorporação seria o oral-canibalístico.

⁷³ Isto quer dizer que o texto “*Lo perecedero*” (*Veränglichkeit*, 1915) não seria um antecedente de “*Duelo y Melancolia* ” (*Trauer und Melancholie*, 1917), mas ambos seriam textos contemporâneos, pelo menos em relação às idéias tratadas, ou constituiriam duas formas diferentes de abordar o tema. No primeiro seriam levantadas as hipóteses, no segundo tentar-se-ia a explicação metapsicológica do problema.

É importante destacar que Karl ABRAHAM foi o interlocutor de S. FREUD sobre esse tema. A iniciativa da proposta cabe inclusive ao próprio K. ABRAHAM, que tinha publicado um artigo chamado “*Notas sobre a investigação e o tratamento psicanalítico da psicose maniaco-depressiva e estados afins.*”⁷⁵. A melancolia era um tema que mestre e discípulo vinham discutindo em sua vasta correspondência⁷⁶. Numa dessas cartas, encontramos a pergunta que orienta toda a investigação sobre o tema. K. ABRAHAM pergunta: “Que dano lhe faz o melancólico ao objeto ao qual se identifica?” (RODRIGUE apud ABRAHAM, 1996, p.159).

Nesse texto onde aborda a incógnita da melancolia, S. FREUD utiliza-se do luto como contraponto à melancolia, enquanto condição de afeto conhecida, quer dizer, quando se reconhece o porquê da existência de uma perda. O luto é utilizado como ancoragem, a partir da qual fazer-se-iam incursões no campo da melancolia. Sobre o luto S. FREUD é claro: “El duelo es, por lo general, la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc.” (FREUD, 1973, p.2091).

Pensando a melancolia em relação ao luto, S. FREUD afirma que é freqüente a reação melancólica ante uma perda também real, mas o que lhe interessa é quando, em alguns casos, “creemos deber mantener la *hipótesis*⁷⁷ de tal pérdida, pero no conseguimos distinguir claramente qué es lo que el sujeto ha perdido, y hemos de admitir que tampoco a este le es posible percibirlo conscientemente,[...]” (FREUD, 1973, p.2092).

⁷⁵ Este texto encontra-se em ABRAHAM, Karl. *Teoria Psicanalítica da libído*. Rio de Janeiro: Imago, 1970. p.32.

⁷⁶ No caso específico de Karl ABRAHAM ver *A Psychoanalytic Dialogue: The Letters of Sigmund Freud and Karl Abraham, 1907-1926*, Nova York: Basic Books, 1965.

⁷⁷ O *itálico* é nosso.

Como vemos, trata-se de uma hipótese de trabalho que precisa avançar: o melancólico perdeu algo, não sabe do que se trata e sofre com isso. S. FREUD chega a dizer que, em alguns casos, “la causa de la melancolía, es conocida del enfermo, el cual sabe *quien* há perdido, pero no lo *que* com él há perdido.” (1973, p.2092).

Mas, para guiar-nos, para nos aproximar do terreno da melancolia, S. FREUD acrescenta uma diferença fundamental em relação ao luto: “una extraordinaria disminución de su *amor próprio*”⁷⁸, o sea un considerable empobrecimiento de su *yo*.” (1973, p.2093). Quer dizer, o melancólico sofre de auto-recriminação, ele não é nada: “En el duelo, el mundo aparece desierto y empobrecido ante los ojos del sujeto. En la melancolía es el *yo* quien ofrece estos rasgos a la consideración del paciente.” (1973, p.2093). Vemos então uma localização. Não se trata do mundo, mas de um eu⁷⁹ empobrecido que, S. FREUD chega a dizer, sofre de “[...] delirio de empequeñecimiento.” (FREUD, 1973, p.2093).

Em todo caso, em relação ao melancólico, trata-se de “la *ignorada* labor que *devora* su *yo*”⁸⁰ (FREUD, 1973, p.2091). Temos aí dois aspectos relevantes em relação ao *eu*: desconhecimento e submissão. Assim, vemos que

La melancolía se caracteriza psíquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución de amor próprio. Esta última se traduce en reproches y acusaciones, de que el paciente se hace objeto a sí mismo, y puede llegar incluso a una delirante espera de castigo. Este cuadro se nos hace más inteligible cuando reflexionamos que el duelo muestra también estos caracteres, a excepción de uno solo; la perturbación del amor próprio. (FREUD, 1973, pp.2091-92).

⁷⁸ O *italico* é nosso.

⁷⁹ Lembremos que ainda em 1915 nos encontramos na obra de S. FREUD sob a primeira tópica, aquela que concebe o aparelho psíquico em função do *Inconsciente-Pré-consciente-Consciente*. Veremos a reformulação freudiana da segunda tópica no texto de 1923 “*El yo y el Ello*” (*Das Ich und das Es*), onde a hipótese do aparelho psíquico constitui-se no *Eu*, *Super-eu* e *Isso*. Veremos como a segunda tópica contribuirá para esclarecer alguns problemas sobre a concepção da melancolia.

⁸⁰ O *italico* é nosso.

Em relação às auto-acusações que o melancólico se faz, S. FREUD surpreende quando afirma que o melancólico possui a razão, certo de que devemos acreditar nele. Porém, o desconhecimento reside em não saber porque é submetido dessa forma tão feroz e cruel. Afirma, inclusive, que o melancólico “percibe la verdad más claramente que otros sujetos no melancólicos.” (FREUD, 1973, p.2093). Isso nos faz pensar na relação entre a melancolia e o real⁸¹. O melancólico tem inclusive “el deseo de comunicar a todo el mundo sus propios defectos, como si en este rebajamiento hallara una satisfacción.” (FREUD, 1973, p.2093). O que nos faz pensar no gozo implicado na posição melancólica, transformando o *eu* em objeto de ódio para um outro. Assim, “vemos, en efecto, como una parte del *yo* se situa enfrente de la otra y la valora críticamente, como si la tomara por objeto [...] Es ésta la instancia a la que damos corrientemente el nombre de *conciencia (moral)*.” (FREUD, 1973, p.2094).

Vejamos a questão do objeto. De que objeto se trata? Como faz parte do *eu* do sujeito? Por que este objeto é submetido e atacado? S. FREUD nos fala então de um processo no qual, a partir de uma primeira eleição de objeto, produz-se um enlace determinado, em que, após uma comoção desta relação objetal, o resultado não seria o esperado. Com isso, aparece o estado de luto, ou seja a possibilidade de que os laços libidinais desprendam-se gradativamente, possibilitando ao sujeito novos laços futuros. Na melancolia, algo aconteceria de forma diferente: “La carga de objeto demostró tener poca energia de resistencia y quedó abandonada, pero la libido libre no fue desplazada sobre outro objeto, sino retraída al *yo*, y encontró en este una aplicación determinada, sirviendo para establecer una *identificación* del *yo* com el objeto abandonado.” (FREUD, 1973, p.2095). Com isso, reencontra-se o objeto perdido no *eu*. Isso quer dizer que a perda do objeto é uma perda do *eu*, implicando que a

⁸¹ “Em varias oportunidades fiquei anonadada ante a extrema lucidez com que alguns pacientes expunham o que sua dor descobria com respeito a si mesmos e aos demais, como Freud mesmo se vê exigido a afirmar, tenho-me dito a mi mesma: eles têm razão, mas poderiam tê-la sem sofrer dessa maneira.” (CANCINA, 1989, p.185).

escolha desse objeto tenha sido feita sob uma base narcisista: há conflito com o objeto perdido, porém esse objeto está, pelo tipo de eleição, situado no *eu*. A identificação narcisista substitui a carga erótica, ou seja, ocorre uma regressão⁸². É aqui que encontramos a famosa afirmação de S. FREUD em relação à melancolia: “La sombra del objeto cayó sobre el yo; [...]” (1973, p.2095). O problema reside em que a identificação ao objeto implica as duas caras de toda relação objetal: a ambivalência representada no par amor-ódio.

Cuando el amor al objeto, amor que ha de ser conservado, no obstante el abandono del objeto, llega a refugiarse en la identificación narcisista, recae el odio sobre este objeto substitutivo, calumniándolo, humillándolo, haciéndole sufrir y encontrando en este sufrimiento una satisfacción sádica. El tormento, indudablemente placentero que el melancólico se inflige a sí mismo significa, análogamente a los fenómenos correlativos de la neurosis obsesiva, la satisfacción de tendencias sádicas y de odio, orientadas hacia un objeto, pero retrotraídas al yo del propio sujeto en la forma como hemos venido tratando.[...] De este modo, la carga erótica del melancólico hacia su objeto experimenta un doble destino. Una parte de ella retrocede hasta la identificación y la otra, bajo el influjo del conflicto de ambivalencia, hasta la fase sádica, cercana al conflicto. (FREUD, 1973, p.2096).

Pelo viés do sadismo, reencontramos a questão do suicídio: “Este sadismo nos aclara el enigma de la tendencia al suicidio, que tan interesante y tan peligrosa hace a la melancolia.”⁸³ (FREUD, 1973, p.2096). Essa hipótese responde a algumas questões sobre o consentimento do *eu* em se destruir. Nesse sentido, veremos como ocorre a dominância do

⁸² A regressão é um fator muito importante nas doenças narcisistas, como a psicose. Porém, como diz S. FREUD, não podemos reduzir a afecção narcísica ao problema da psicose. Logo veremos a relação da melancolia com o que ele denomina ‘psiconeurose narcisista’. Já que no trabalho sobre o Simposium de 1918, encontramos a possibilidade de pensar as neuroses narcisistas com o modelo da neuroses traumáticas, quer dizer, afecções narcísicas não psicóticas.

⁸³ Anteriormente, no cap. 3, falamos da relação entre a melancolia e a mania, na idéia da psicose maniaco-depressiva. Em “*Duelo y Melancolia*” (*Trauer und Melancholie*, 1917) S. FREUD aproxima-se do tema, porém não incluímos o tema da mania por questões de método em nosso estudo. Adiantaremos todavia, que para S. FREUD, a mania tem a mesma explicação estrutural que a melancolia, seu conteúdo é idêntico, quer dizer, tanto na melancolia como na mania a questão objetal estaria em jogo “Ambas afecciones lucharían con el mismo “complejo”, el cual sojuzgaría al yo en la melancolia, y quedaría sometido o apartado por el yo en la manía.” (FREUD, 1973, p.2098). Na mania ocorreria o triunfo do *eu* sobre o objeto embora o *eu* ignore sobre aquilo que tem triunfado. Destaquemos também que o momento maniaco é o mais perigoso em termos de suicídio. Como lembra E. RODRIGUE, “O máximo perigo na internação do melancólico se faz presente quando o paciente sai da depressão e entra na mania (cf. o prospecto — bula — do medicamento prozac)” (1996, p.160). Lembremos que o medicamento Prozac® é um antidepressivo.

objeto sobre o *eu*. Isso é possível “cuando el retorno de la carga de objeto se hace posible tratarse a sí mismo (o *eu*) como un objeto.” (FREUD, 1973, p.2097). Como J. KRISTEVA o condensa, “eu o amo (parece dizer o depressivo a propósito de um ser ou de um objeto perdido), mas o odeio ainda mais; porque o amo, para não perdê-lo, eu o instalo em mim; mas porque o odeio, esse outro em mim é um mau eu, sou mau, sou nulo, me mato.” (1989, p.17).

Assinalemos então as premissas da melancolia: perda do objeto, a ambivalência do objeto (amor-ódio) e a regressão da libido ao *eu*. S. FREUD conclui — comparando com a neurose obsessiva que partilha dos primeiros dois fatores — que o próprio da melancolia, a característica que a define — aliada aos outros dois fatores — é a regressão da libido ao *eu*.

No final do texto, S. FREUD tenta aproximar-se dos possíveis destinos da melancolia, aponta as dificuldades frente ao tratamento, mas assinala justamente a saída maníaca quando diz: “El yo puede gozar quizá de la satisfacción de reconocerse como el mejor de los dos, como superior al objeto” (FREUD, 1973, p.2100).

Uma das vias de interrogar a melancolia diz respeito à questão da identificação. Por esse caminho, encontramos — explícito — o esforço de S. FREUD. Porém, da leitura dos textos, nas entrelinhas, recolhemos que, da articulação do sujeito com a perda originária, depreendem-se consequências importantes.

Assim, essa perda, assinalada na constituição da melancolia, nos remete ao conceito da *Coisa (Das Ding)* na psicanálise. O desenvolvimento dessa questão abarca o trajeto compreendido entre o “*Proyecto para una psicologia para neurólogos*”⁸⁴ (*Entwurf einer psychologie*, 1895) até os textos *metapsicológicos*⁸⁵.

⁸⁴ *Projeto para uma psicologia científica*. ESB. V. I

⁸⁵ Como diz A ECKTERMAN toda a obra freudiana é “um enorme texto metapsicológico” (RODRIGUE apud ECKTERMAN, 1996, p.151). Porém, neste caso nos referimos aos textos escritos em

Sendo a Coisa (*das Ding*) aquilo que é originalmente excluído na experiência fundante do complexo do semelhante, essa é a experiência onde o sujeito se constitui separando-se da Coisa que restara aí em seu núcleo, como essa estranheiridade que o habita. *A partir daí, é catapultado em perseguição das coisas com respeito às quais a experiência que se lhe oferece é a de reiterar a presença da ausência da Coisa. A Coisa é o atuante enquanto que excluído, condicionando a existência mesma do ser falante.*⁸⁶ (CANCINA, 1989, p.171).

Ou, como diz J. KRISTEVA, “(a Coisa) aparece como a indeterminada, a inesperada, a inapreensível, até na sua própria determinação de coisa sexual.” (KRISTEVA, 1989, p.19) no sentido da falta, “[...]a Coisa (é) esse Outro absoluto que tenta-se reencontrar,” (CANCINA, 1989, p.171) mas que se encontra fora do sentido, ou melhor, da representação, daí os problemas na aproximação do conceito. S. FREUD utiliza dois termos para apreender a diferença: *Sache* e *das Ding*. Os objetos, coisas (*Sache*) pertencem à ordem da representação, ou seja, podem ser ditos, articulados e implicados nas leis da linguagem. Nesse sentido, a *Coisa* ex-siste, enquanto inapreensível, mas atuante na estrutura. Podemos dizer junto com J. KRISTEVA que o melancólico está de luto “não de um Objeto, mas da Coisa. Chamemos assim o real rebelde à significação, o pólo de atração e de repulsão, morada da sexualidade da qual se desligará o objeto do desejo.” (KRISTEVA, 1989, p.19). É nesse sentido que pensamos nas possíveis relações entre a *Coisa* como tal — através da perda originária —, e a dinâmica da melancolia. “Para que exista saída da situação dizemos que é preciso que o significante substitua ao objeto e seja introjetado como significante. Aí localizamos justamente a problemática melancólica, na impossibilidade de corte do objeto e em sua substituição por um significante.”, isso possibilita que “o significante introjetado se faça traço unário do Ideal. Essa substituição implica uma mudança de registro (do real ao simbólico)⁸⁷ e um câmbio de desejo. Há uma transferência de desejo. Aí é onde localizamos a

1915, trata-se dos artigos metapsicológicos clássicos (e conhecidos): “*Pulsiones y destinos de las pulsiones*” (*Triebe und Treibschicksale*), “*Lo precedero*” (*Veränglichkeit*), “*Lo Inconsciente*” (*Das Unbewusste*) e “*La represión*” (*Die Verdrängung*).

⁸⁶ O itálico é nosso

⁸⁷ O parênteses é nosso.

dialética da privação⁸⁸.” (CANCINA, 1992, p.167). Para o melancólico, a perda da *Coisa* significaria um luto interminável, ou seja, aquém da possibilidade de significação.

Voltando a “*Duelo y Melancolia*” (*Trauer und Melancholie*, 1917), devemos dizer que esse texto constitui-se assim no alicerce metapsicológico⁸⁹ da melancolia. Nele S. FREUD se utiliza dos elementos de que dispõe nesse momento de sua teorização, fundamentalmente: a *identificação*⁹⁰ e o conceito de *narcisismo*.

Avançando mais um pouco pelas veredas freudianas, deparamo-nos, em 1920, com o aparecimento de “*Más allá del principio del placer*” (*Jenseits des Lutzprinzips*, 1920). O texto começa abordando a forte tendência do aparelho psíquico para o *princípio do prazer*, nos afirmando que “a esta tendencia se oponen otras fuerzas o estados determinados.” (FREUD, 1973, p.2508). É através da idéia de *repetição* produtora de desprazer, condição a que o neurótico se submete, que S. FREUD se pergunta por uma força mais primitiva e elementar que substituiria o princípio do prazer: a *pulsão de morte*⁹¹. Para S. FREUD, a

⁸⁸ Retomaremos a questão da *privação* mais adiante.

⁸⁹ Sobre a questão da metapsicologia — neologismo freudiano — encontramos em “*Lo Inconsciente*” (*Das Unbewusste*, 1915) a seguinte definição de S. FREUD, “Consideramos conveniente distinguir com un nombre especial este último sector de la investigacion psicoanalítica, denominaremos *metapsicologia* a aquella exposición en la que consigamos describir un proceso psíquico conforme a sus aspectos *dinámicos, tópicos y económicos*.” (1973, p.2.070).

⁹⁰ Em relação à identificação como forma de relação com o objeto aparecem alguns problemas no texto de S. FREUD. Dizemos que a substituição de uma carga (amor) de objeto pela *identificação* — operando a *regressão*, na medida em que a *identificação* antecede à carga de objeto — é condição nas afecções narcisistas. O problema reside na constituição do *Ideal do eu* (*Super-eu*) na medida em que este é também o produto da substituição de uma carga de objeto por uma *identificação*. Nesse momento, S. FREUD pensa num tipo de *identificação* — oral, canibalística — enquanto característica diferencial da constituição. Porém seria J. LACAN quem nos ajudaria nesta questão com a diferenciação entre *identificação imaginária e simbólica* (Seminário do ano 1960-61, ‘A identificação’, inédito). Resumindo, a *identificação imaginária* corresponderia à imagem especular — pré-edípica — com o semelhante, e a simbólica constituiria o *Ideal do eu* a partir da identificação com o *traço unário*. (CANCINA, 1989, p.87-9).

⁹¹ “*Más allá del principio del placer*” (*Jenseits des Lutzprinzips*, 1920) inaugura a segunda teoria das pulsões. A primeira, opunha pulsões do *eu* ou de auto-observação e pulsões sexuais. No texto de 1920, ocorre uma reformulação freudiana, em que a oposição acontece entre a pulsão de vida ou sexual e as pulsões de morte.

“pulsión sería, pues, una tendencia propia de lo orgánico vivo a la reconstrucción de un estado anterior.” (1973, p.2525). Nesse sentido, a *pulsão de morte* responderia, através da repetição, à tendência à volta ao inanimado: “Si como experiencia, tenemos que aceptar que todo lo viviente muere por fundamentos *internos*, volviendo a lo anorgánico, podremos decir: *La meta de toda vida es la muerte*. Com igual fundamento: *lo inanimado era antes que lo animado*.” (FREUD, 1973, p.2526). Veremos como, mais adiante, a *pulsão de morte* se insere no espectro da melancolia.

Do texto “*El yo y el Ello*” (*Das Ich und das Es*, 1923)⁹², tentaremos recortar, como fizemos com os outros textos freudianos, os aspectos que nos ajudaram a conformar o conceito de melancolia. Sucintamente, devemos lembrar que,

el yo es una parte del *Ello* modificada por la influencia del mundo exterior [...] El yo se esfuerza por transmitir a su vez al *Ello* dicha influencia del mundo exterior y aspira a substituir el principio del placer, que reina sin restricciones en el *Ello*, por el principio de la realidad. La percepción es para el yo lo que para el *Ello* es la pulsión.” (FREUD, 1973, p.2707).

Adiantamos esta colocação de S. FREUD para poder localizar relacionalmente outra instância psíquica: o *Super-eu*. No terceiro ponto do texto que estamos abordando são analisadas as relações entre o *eu* e o *Super-eu* ou *Ideal do eu*. Nele vemos que “si el yo no fuera sino una parte del *Ello* [...] nos encontraríamos ante un estado de cosas harto sencillo. *Pero hay aún algo más*”⁹³ (FREUD, 1973, p.2710), quer dizer, o *Super-eu*. Este é

⁹² Como adiantamos em nota anterior este texto inaugura a segunda tópica freudiana. A partir deste texto a hipótese do aparelho psíquico constitui-se por: o *Eu*, o *Super-eu* e o *Isso*. Porém, ocorre outra diferenciação muito importante. Na primeira tópica — *Inconsciente*, *Pré-consciente* e *Consciente* — tratava-se de *Sistemas*, a segunda tópica concebe os elementos enquanto *Instâncias*. “Um *sistema*, implica leis de funcionamento que Freud descrevera como processo primário e secundário, em correlação com as inscrições próprias a cada sistema. Uma *instância* por outro lado, se define pela função: instar. Instar é peticionar de maneira repetitiva. Também é impugnar algo: uma solução, um argumento, uma ação, uma imagem, etc. Instar é em definitiva, *urgir*. Uma *instância*, implica não somente a ação de instar, senão também, seu efeito. Juridicamente denomina-se instância a cada grau de jurisdição para juízos ou processos. Ou seja, os diferentes lugares em que algo pode tramitar-se.” (CANCINA, 1989, pp.99-100).

⁹³ O itálico é nosso.

constituído enquanto parte do *eu* e, ao mesmo tempo, como uma diferenciação dentro do mesmo, embora enquanto instância não se encontre diretamente associada à consciência.

Vimos que, em relação à etiologia da melancolia, S. FREUD propunha a identificação ao objeto como regressão de uma carga objetal abandonada. Aproximando-se da gênese do *Super-eu*, ele nos fala de outro processo identificatório mais arcaico e duradouro. Nesse sentido, podemos ler:

los efectos de las primeras identificaciones, realizadas en la más temprana edad, son siempre generales y duraderos. Esto nos lleva a la génesis del Ideal del *yo*⁹⁴, pues detrás de él se oculta la primera y más importante identificación del individuo, o sea, la identificación con el padre. Esta identificación no parece constituir el resultado o desenlace de una carga de objeto. Pero las elecciones de objeto pertenecientes al primer período sexual, y que recaen sobre el padre y la madre, parecen tener como desenlace normal tal identificación e intensificar así la identificación primaria. (FREUD, 1973, pp.2711-12).

S. FREUD aponta aqui para a constituição do *Complexo de Édipo*, essa encruzilhada estrutural e estruturante do sujeito:

De este modo podemos admitir como resultado general de la fase sexual, dominada por el Complejo de Edipo, la presencia en el *yo* de un residuo, consistente en el establecimiento de estas dos identificaciones enlazadas entre sí. Esta modificación del *yo* conserva su significación especial y se opone al contenido restante del *yo* en calidad ideal del *yo* o *super-yo*.⁹⁵ (FREUD, 1973, p.2713).

Por isso, S. FREUD afirma ser o *Super-eu* o herdeiro do *Complexo de Édipo*, o resultado de toda esta combinatória estruturante⁹⁶.

⁹⁴ Neste momento S. FREUD utiliza indistintamente *Ideal do eu* e *Super-eu*.

⁹⁵ No original de S. FREUD este parágrafo encontra-se em itálico.

⁹⁶ Não nos deteremos sobre o Complexo de Édipo o que nos obrigaria a desviar-nos do nosso caminho. Sobre o Complexo de Édipo remeter-se na obra de S. FREUD a: “Los orígenes del psicoanálisis” (*Aus den Anfängen der Psychoanalyse*, 1887-1902), “Tres ensayos para una teoría sexual” (*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905), “Sobre un tipo especial de la elección del objeto en el hombre” (*Über einen besonderen Typus der Objekwahl beim Manne*, 1910), “La organización genital infantil” (*Die Genitalorganisation*, 1923), “La disolución del Complejo de Edipo” (*Der Untergang des Ödipuskomplexes*, 1924), “Algunas consecuencias de la diferencia sexual anatómica” (*Einige psychische Folgen des*

O *Super-eu* constitui-se assim no resíduo das cargas de objeto — principalmente paternas — que veiculam a proibição e o limite. Vemos como as instâncias são o resultado de diferentes tipos de relação objetual. Nesse sentido, dizemos que a identificação enriquece e constitui a instância psíquica. O *Super-eu* é também uma forma reativa poderosa. Como diz S. FREUD, “su relación com el yo no se limita a la advertencia: ‘Así — como el padre — debes ser’, sino que comprende también la prohibición: ‘Así — como el padre — no debes ser: no debes hacer todo lo que él hace, pues hay algo que le está exclusivamente reservado’.” (FREUD, 1973, p.2713). Trata-se justamente dessa questão quando nos referimos ao Complexo de Édipo, de um limite — lei — que permite e orienta o intercâmbio sexual.

Recapitemos sucintamente: do primitivo *Isso* — sede das pulsões — , surge uma primeira diferenciação sob a influência da realidade na forma do *eu*, que encontrará após a passagem pelo *Complexo do Édipo* outra diferenciação: o *Super-eu* ou *Ideal do Eu*.

El ideal del yo es, por tanto , el heredero del complejo de Edipo, y con ello, la expresión de los impulsos más poderosos del *Ello* y de los más importantes destinos de su libido. Por medio de su creación se ha apoderado el yo del complejo de Edipo y se há sometido simultaneamente al *Ello*. El *super-yo* abogado del mundo interior, o sea, del *Ello*, se opone al yo, verdadero representante del mundo exterior o de la realidad. Los conflictos entre el yo y el ideal reflejan, pues, en último término, la antítesis de lo real y lo psíquico del mundo exterior y el interior. (FREUD, 1973, p.2714-15).

Conformada a idéia do *Super-eu*, voltemos ao que nos interessa aqui, quer dizer a relação com a melancolia:

En la melancolia experimentamos aún com más intensidad la impresión de que el *super-yo* há atraído a sí la conciencia. Pero aquí no se atreve el yo a iniciar protesta alguna. Se reconoce culpable y se somete al castigo. Esta diferencia resulta fácilmente comprensible. En la neurosis obsesiva se trataba de impulsos repulsivos que permanecían exteriores al yo. En

cambio, la melancolia nos muestra que el objeto sobre el cual recaen las iras del *super-yo* ha sido acogido en el *yo*.⁹⁷ (FREUD, 1973, p.2723).

Essa é uma importante contribuição clínica: nela se acrescenta algo mais sobre a questão do destino do *sadismo*. Este recai sobre o objeto alojado no *eu* pela via da *identificação*. Logo em seguida, S. FREUD lança outro elemento que consideramos relevante para orientar-nos em relação à estrutura clínica⁹⁸ — lembremos que para a psiquiatria, a melancolia encontra-se no campo da psicose⁹⁹. A questão é que, nesse texto, S. FREUD ao se referir à melancolia, diz: “Es, desde luego, singular que en estas dos¹⁰⁰ *afecciones neuróticas*¹⁰¹...[...]” (FREUD, 1973, p.2723). Isso quer dizer que, nesse momento, S. FREUD concebe a melancolia como uma forma de neurose.

Tínhamos visto anteriormente, em nossa discussão do texto “*Más allá del principio del placer*” (*Jenseits des Lutzprinzips*, 1920), o aparecimento da *pulsão de morte* em oposição — novo dualismo — à *pulsão de vida*. Veremos como aparece agora essa questão, de que forma virá a compor e integrar o quadro da melancolia.

Volviéndonos primeramente a la melancolía, encontramos que el *super-yo*, extremadamente enérgico, y que há atraído a sí la conciencia, se encarniza implacablemente contra el *yo*, como si se hubiera apoderado de todo el *sadismo* disponible en el individuo. Según nuestra concepción del *sadismo*, diremos que el componente destructor se ha instalado en el *super-yo* y vuelto contra el *yo*. En el *super-yo* reina entonces la pulsión de muerte, que consigue, con frecuencia, llevar a la muerte al *yo*, cuando éste no se libra de su tirano refugiándose en la manía. (FREUD, 1973, p.2724).

⁹⁷ O itálico é nosso.

⁹⁸ Quando falamos em estrutura clínica pensamos nos efeitos estruturantes da *repressão* (*Verdrängung*), da *forclusão* ou da *preclusão* (*Verwerfung*) e da *renegação* (*Verleugnung*) de um elemento da ordem significante, propiciando a *neurose*, a *psicose* ou a *perversão* respectivamente. Sobre a questão da estrutura e sua relação com a melancolia falaremos mais adiante.

⁹⁹ Ver cap. 3.

¹⁰⁰ Está-se referindo à neurose obsessiva e à melancolia.

¹⁰¹ O itálico é nosso.

Em “*Neurosis y Psicosis*”¹⁰² (*Neurose und Psychose*, 1923), S. FREUD retorna ao que foi trabalhado em “*El yo y el Ello*” (*Das Ich und das Es*, 1923), mas apontando para a questão da estrutura. Nesse texto adianta o que considera a diferença entre a *neurose* e a *psicose*¹⁰³. Porém, o que nos interessa é que fala de uma estrutura onde o conflito do *eu* não seria em relação à realidade ou diretamente com o *Isso*:

El análisis nos da derecho a suponer que la melancolía es un ejemplo de este grupo, al que daríamos entonces el nombre de “psiconeurosis narcisistas”. El hecho de que encontremos motivos para separar de las demás psicosis estados tales como la melancolía, no concuerda mal con nuestras impresiones. Pero entonces advertimos que podríamos completar nuestra fórmula genética sin abandonarla. La neurosis de transferencia corresponde al conflicto entre el *yo* y el *Ello*; las neurosis narcisistas a un conflicto entre el *yo* y el *super-yo*, y la psicosis, al conflicto entre el *yo* y el mundo exterior. (1973, p.2744).

Com isso, concluímos nosso percurso pelo textos freudianos, aqueles que escolhemos para orientar-nos no tema da melancolia. Sabemos que há outros caminhos possíveis, outras questões onde nos deter. Pensamos, porém, que nosso itinerário levantou as questões centrais sobre a melancolia.

Como já dissemos no capítulo anterior, sabemos que a melancolia retorna, insiste, principalmente nos dias que nos tocam viver. Isso faz com que a pergunta pela estrutura clínica da melancolia continue aberta. Nesse sentido, vimos que S. FREUD propunha “psiconeurose narcisista” para a melancolia, mas nunca retomou este ponto. Todavia, reconhecemos que a teorização de S. FREUD afasta-se da idéia de atrelar a melancolia à psicose. Assim, parece ser importante retomar o que disse Jacques LACAN sobre a falha constitutiva na melancolia. Conhecemos sua afirmação de que seu único aporte à teorização

¹⁰² *Neurose e Psicose*. ESB. V. XIX

¹⁰³ A respeito S. FREUD afirma: “La neurosis sería el resultado de un conflicto entre el ‘yo’ y su ‘Ello’ y, en cambio, la psicosis, el desenlace análogo de tal perturbación de las relaciones entre el ‘yo’ y el mundo exterior.” (1973,p.2743). Este parágrafo encontra-se em itálico no original.

psicanalítica se limitava à introdução do conceito de *objeto a*. Particularmente, pensamos que esta afirmação não condiz com os efeitos do seu ensino. No *Retorno a Freud*¹⁰⁴ proposto pelo mestre francês na leitura do texto de S. FREUD, vamos destacar um dos aspectos que nos parece que mais contribuíram para a superação de alguns impasses. No caso, estamos-nos referindo à distinção lacaniana entre os registros *Simbólico*, *Real* e *Imaginário*. Como diz J. LACAN, “estes três registros que são os registros, essenciais da realidade humana,[...]” (1953, p.2)

Lembremos que S. FREUD propõe a explicação metapsicológica da melancolia, mas a pergunta pela etiologia e pelo possível tratamento continua em aberto na proposta freudiana. Sabemos que se trata, como toda estrutura, dos destinos da encruzilhada do Édipo — nesse caso, atrelado aos imperativos do *Super-eu* — mas, como se produz a melancolia? Responde a que falha constitutiva?

Nesse sentido, retomemos o texto de Pura CANCELA, onde podemos encontrar uma consideração muito interessante: a autora garimpa, da obra de J. LACAN, as diferentes formas de *forclusão* (*Verwerfung*), além daquela do Significante do *Nome-do-pai* — como vimos, condição estruturante da psicose —, *forclusão* de um significante em particular que afeta especialmente o registro Simbólico. Assim, falar em outras forclusões, significa dizer que o registro afetado não corresponderia ao Simbólico. “LACAN deixa estabelecida a possibilidade da existência de forclusões que atuando em diferentes registros que o simbólico, sobre diferentes significantes que o Significante do Nome-do-Pai, sobre diferentes instâncias, determinem também transtornos diferentes.” (CANCELA, 1989, p.170). E, logo em seguida, aponta os possíveis efeitos estruturais: “A clínica de afecções como mania-melancolia, certas

¹⁰⁴ Sobre esta questão Marcele MARINI nos diz: “Esta fórmula, que se tornou uma verdadeira palavra de ordem e de adesão, data da primeira conferência feita, um pouco depois da cisão de 1953, na sociedade dissidente — SFP — e intitulada *O Simbólico, o Imaginário e o Real*. Ela tem valor de polêmica contra os analistas que lêem mal, na ‘confusão’, ‘no arbitário’, ou na fidelidade estúpida que não ousa ‘considerar como caduco o que o é efetivamente na obra de um mestre sem igual’.” (1991, p.55).

anorexias não histéricas, as bulimias, e as toxicomanias pareceriam exigir uma interrogação deste tipo.” (CANCINA, 1989, p.170) E adianta que, segundo J. LACAN, em se tratando dos efeitos do *Super-eu*, o que está forcluído é o que ele chama ‘*mandatos da palavra*’ (commandements de la parole)¹⁰⁵.

Sabemos que o pai simbólico é somente um significante. O Nome-do-pai é metáfora, por isso substituição, produtora da significação fálica. Por outro lado, o pai terrível que levanta o látigo e proíbe é o pai imaginário que corporifica esta função de separação entre o corpo da mãe e o corpo da criança. Ao mesmo tempo, faz falta também a palavra. O enlaçamento permite dar ao pai imaginário a função da voz e de trovão, suporte dos mandamentos, o que Lacan denomina “mandatos da palavra”. (CANCINA, 1992, p.123).

Não nos aprofundaremos nesse desenvolvimento de J. LACAN. Todavia, diremos que esta formulação aponta para a falha constitutiva da melancolia pelo viés do imaginário: “Nesse mesmo nível é que devemos reconhecer os efeitos da hiância aberta por uma *Verwerfung* dos mandatos da palavra, o retorno do forcluído cobra a forma de figura obscena e feroz do Super-eu.” (CANCINA, 1989, p.173). A leitura que Pura CANCELA faz de sua prática e do texto de J. LACAN assinala a falha estruturante na melancolia em relação à função do *pai imaginário*. Vejamos, nesse sentido, como opera a leitura lacaniana do texto de S. FREUD.

No Seminário do ano 1956-57, convocado sob o título “*As relações de objeto e as estruturas freudianas*”¹⁰⁶, J. LACAN analisa os níveis da falta, da perda de objeto. Ele discrimina nesse texto as diferenças estruturais entre *castração*, *frustração* e *privação*, além de se deter — e, nesse caso, é o que nos interessa destacar — nos agentes que operam nesses níveis da falta. Em relação à privação, afirma que se trata de uma *falta real*, de um *objeto simbólico*, em que o *agente* pertenceria ao registro *imaginário*: o *pai imaginário*. Mas, como

¹⁰⁵ Sobre o desenvolvimento desta questão na obra de J. LACAN ver o Seminário VII. LACAN, Jacques. *La Ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1992. Trad. Diana Rabinovich.

¹⁰⁶ LACAN, Jacques. *La relación de objeto*. Barcelona: Paidós, 1994. Trad. Eric Berenguer.

opera, para J. LACAN, a falha nesse registro da falta, estabelecendo esse aspecto feroz do *Super-eu* melancólico? A esse respeito, Pura CANCELA diz:

A privação em relação ao desejo implica a instância da demanda. A privação aponta a um objeto simbólico. *Somente há dialética da privação quando o sujeito pôde simbolizar aquilo do que será privado*. Portanto só quando o pênis paterno pode ser simbolizado é que poderá ser demandado, e da privação que gera esta demanda por sua inadmissibilidade, é que se produz uma identificação ao objeto [...] (CANCELA, 1989, p.167).

Vemos, então, na dialética da falta, operada pela encruzilhada edipiana, uma falha, constituída a nível da privação do objeto simbólico¹⁰⁷. Assim,

Aí onde o Ideal permanece [...] não autenticado pela marca fálica, toma seu relevo o *Super-eu*, mas não já o *Super-eu* mediatizado pela significação fálica, o herdeiro do Complexo de Édipo, o pai moral onde confluem as instâncias socializantes e educadoras, senão que vai se tratar do *Super-eu* obscuro e feroz, o *imaginário do pai real*¹⁰⁸, o tirano, o torturador. (CANCELA, 1989, p.168)

Podemos dizer que, das caras possíveis do *Super-eu*, apresenta-se a pior. E aqui retomamos a questão da forclusão do *mandados da palavra*: “de que *Super-eu* se trata no caso da *verwerfung* dos ‘mandados da palavra’?” (CANCELA, 1989, p.173) Vemos que o *Super-eu* está ligado à instância da censura, à interrogação do que J. LACAN chama de *mandados da palavra*. A forclusão desse aspecto do significante da lei tem seu retorno¹⁰⁹ na imagem do *Super-eu* feroz, “Trata-se, a partir da instância da privação, do luto desse pai, pai imaginário, pai com respeito ao qual se formula a queixa perpétua incorporada à estrutura do sujeito. Pai de amor e de ódio, raiz da imagem mesma da Providência; estrutura, por um lado,

¹⁰⁷ Devemos insistir que não se trata de falha na *castração*, o que derivaria na condição psicótica. Havendo inscrição do Significante do Nome-do-Pai estamos — em princípio — inclinados a localizar a melancolia dentro da estrutura da neurose, subsidiária da repressão (*Verdrangung*).

¹⁰⁸ O *italico* é nosso.

¹⁰⁹ Da mesma forma que no caso da psicose, a forclusão do Significante do Nome-do-Pai, o forcluído no simbólico retorna como real na alucinação e nos efeitos da repressão onde o retorno do reprimido cobra a forma do sintoma, quer dizer, da *formação do inconsciente* caracterizada por seu aparecimento no real.

a ordem da Fé no pai, e por outro incorpora ao Super-eu a cara de ódio pelo pai.” (CANCINA, 1989, p.174).

Com essa diferenciação entre os aspectos imaginários e simbólicos da função paterna, encontramos uma das vias da possível constituição da melancolia. Privilegiamos esta, na medida em que nos parece que é aquela proposta de investigação que melhores condições de trabalho oferece, constituindo uma clínica da melancolia, quer dizer, a teorização de uma prática¹¹⁰.

Para finalizar esta abordagem da melancolia pelo viés da psicanálise em S. FREUD, J. LACAN e naqueles que continuam seu ensino, faremos uma última referência à relação entre a melancolia e as estruturas freudianas.

Como afirmado anteriormente, sabemos das estruturas freudianas da *Neurose*, da *Psicose* e da *Perversão*. A melancolia, considerando o exposto até aqui, seria subsidiária de qual estrutura clínica?

Na prática da psicanálise encontrávamos freqüentemente o termo *inanalizável*. Ele indicava um significante que assinalava a falta de condições subjetivas para desenvolver um trabalho de análise, ou seja, a falta de condições para o estabelecimento da transferência. Como o assinala, por exemplo, J. KRISTEVA¹¹¹ e J. HASSOUN¹¹², efeitos sócio-históricos parecem estar provocando novas formas subjetivas sob as quais se apresentam os pacientes à análise. Isso impõe um desafio. Para designar essa nova situação — ultrapassar o termo

¹¹⁰ Nessa sentido ver no cap. 1 a ref. sobre a distinção entre clínica, teoria e prática.

¹¹¹ KRISTEVA, Julia. *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid: Catédra, 1993. Trad. Alicia Martorell, e *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. Trad. Carlota Gomez.

¹¹² HASSOUN, Jacques. *La Cruauté mélancolique*. Paris: Aubier, 1995.

inanalizável —, criou-se a expressão '*prática nas bordas*'¹¹³. Dois aspectos diferenciam este grupo — chamemos, por enquanto, desta maneira —, a dificuldade na conformação da transferência e aquilo que A. DIDIER-WEILL chama — conforme Haydée HEINRICH — 'falta de confiança no significante'. (1993, p.11). Estes pacientes apresentam-se através de dependências — drogas, álcool, — anorexia, bulimia, pacientes psicossomáticos, prevalência de *acting*, fobias irredutíveis e melancolia.

Em termos de estrutura clínica, atualmente encontramos duas grandes linhas de trabalho. Uma inclui estas formas clínicas no contexto da *neurose*, propondo como hipótese uma falha na constituição, ou seja uma incompletude da estrutura¹¹⁴. A outra linha propõe extrapolar as estruturas clínicas freudianas conformando uma outra estrutura clínica, na medida em que ocorreriam fenômenos que não responderiam às *formações do inconsciente* — neurose —, ao *fenômeno elementar* — psicose — e à *fetichização* — perversão¹¹⁵.

Nossas referências são sucintas já que, neste texto, não se trata de aprofundar todas as vias prováveis, mas de destacar, além da freudiana, em que todos estes autores se referenciam, algumas trilhas por onde penetrar no território da melancolia. Tal vez seja importante advertir que, na maioria dos casos, as abordagens sobre o tema, referenciadas em S. FREUD e J. LACAN, são incluíntes e complementares. No caso, a diferença residiria nas

¹¹³ Não deve-se confundir com o conceito psiquiátrico de *border-line*, condição que no dizer de Ricardo DIAZ ROMERO, corresponde na psiquiatria ao *limbo* dos teólogos. A borda de que se trata nesta tentativa de diferenciação da estrutura diz respeito à borda da neurose, no seu limite, mas assimilada à estrutura neurótica, quer dizer, com suas possibilidades.

¹¹⁴ A respeito ver, por exemplo, AMIGO, Silvia et alii. *Bordes...un límite en la formalización*. Rosario: Homo Sapiens, 1995., ARGUMENTOS. n° 4 nov. de 1994 **JORNADAS EL PSICOANÁLISIS HOY: La práctica en los bordes. La clínica en los límites**. Rosario: editorial Escuela de Psicoanálisis Sigmund Freud — Rosario. 1994., ou o trabalho citado neste texto, CANCINA, Pura. *El dolor de existir...y la Melancolia*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 1992.

¹¹⁵ Por exemplo, DIAZ ROMERO, Ricardo. *Eux*. Anais do 7 Recorte de Psicanálise. Florianópolis: ed. Recorte, 1993. pp.26-36.

vias escolhidas, quer dizer, nos caminhos encontrados na prática analítica com cada paciente.

Como diz J. KRISTEVA,

um analista que não descubra, em cada um de seus pacientes, uma nova enfermidade da alma não está escutando ao paciente na sua verdadeira singularidade. Ao considerar que, além das nosografias clássicas e sua necessária reestruturação, as novas doenças da alma são dificuldades ou incapacidades de representação psíquica que chegam a destruir o espaço psíquico, nos colocamos no centro mesmo do projeto analítico. (1993, p.17).

Finalizando, podemos dizer que o conjunto desses estudos apontam para o que poderíamos chamar de uma clínica do *Super-eu*. Isso significa que, ao tomar a melancolia como questão de investigação, vamos nos debruçar sobre uma forma estrutural prototípica e paradigmática, no sentido de que outras formas clínicas¹¹⁶ responderiam à mesma relação com o *Super-eu*, quer dizer um *eu* submetido ao imperativo superegóico, encontrando até sua destruição na morte.

Para nós, então, perguntar-nos pela melancolia significa — parafraseando J. KRISTEVA — questionar-nos acerca das *novas doenças da alma*.

¹¹⁶ Assinaladas acima.

Capítulo 5 / Alicerces

A literatura engrena o saber no rolamento da reflexibilidade infinita; através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático.

Roland Barthes

Nos escritos de Roland BARTHES encontramos a possibilidade de distinção entre *obra* e *texto* como estatutos diferenciados. A tentativa de delinear essa diferença é árdua e complexa, diz respeito às diferentes possibilidades relacionadas ao conhecimento na literatura. R. BARTHES não define taxativamente estes espaços diferenciados, mas opera aproximativamente, descrevendo pinceladas que tentam delinear um espaço onde a diferença se evidenciaria¹¹⁷. No escrito *Da obra ao texto*, encontramos demarcados alguns desses aspectos: “O Texto não deve ser entendido como um objeto computável.[...] a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço do livros (por exemplo numa biblioteca). Já o Texto é um campo metodológico.” (BARTHES, 1988, p.72). Trata-se de um campo metodológico que envolve diferentes níveis de constituição. Em outro momento, ele nos diz:

o texto se demonstra, se fala segundo certas regras (ou contra certas regras); a obra segura-se na mão, o texto mantém-se na linguagem: ele só existe tomado num discurso (ou melhor, é texto pelo fato mesmo de o saber); o Texto não é a decomposição da obra, é a obra que é a cauda imaginária do Texto. Ou ainda: *só se prova o Texto num trabalho, numa produção*. A consequência é que o Texto não pode parar (por exemplo, numa prateleira de biblioteca); o

¹¹⁷ Essa característica na escrita de Roland BARTHES obriga-nos, nas citações de seus textos, a incluí-los, em alguns casos, por extenso.

seu movimento constitutivo é a *travessia* (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras). (BARTHES, 1988, p.72-73).

Pensemos a estratégia de contraste e contraponto que R. BARTHES propõe: “A obra.... o texto...”. Este contraponto nos fala de um movimento que, em primeira instância, se apresenta como sendo de oposição, mas que permite perguntarmos: Obra e texto são conceitos excludentes? Parece-nos que a relação entre a obra e o texto é da ordem de uma seqüencialidade solidária. Detenhamo-nos no título do escrito “Da obra ao texto”. Ele propõe um movimento em que a temporalidade seqüencial parece impregnada, também, de certo juízo de valor. Lendo os textos de R. BARTHES sobre o tema, parece evidente a opção do autor pela idéia de texto. Mas, ao mesmo tempo, ele nos fala do lugar da obra “como cauda imaginária do texto.” (BARTHES, 1988, p.72). Isso permite questionar: existe texto desligado de uma obra anterior? Parece-nos que não, porque, em outro momento, R. BARTHES afirma: “a lógica que regula o Texto não é compreensiva (definir “o que quer dizer” a obra), mas metonímica; o trabalho das associações, das contigüidades, das relações, coincide com uma libertação de energia simbólica.” (BARTHES, 1988, p.74).

Outro aspecto importante é o referente ao lugar do leitor. O texto convoca o leitor como partícipe,

Grande inovação, pois a obra, quem a executa? (Mallarmé levantou a questão: quer que o auditório produza o livro.) Hoje apenas o crítico executa a obra (admito o jogo de palavras). A redução da leitura a simples consumo é evidentemente responsável pelo “tédio” que muitos experimentaram diante do texto moderno (“ilegível”), do filme ou do quadro de vanguarda: entediarse quer dizer que não se pode produzir o texto, jogar com ele, desfazê-lo, *dar-lhe partida*. (BARTHES, 1988, p.77).

A reflexão sobre a leitura parece-nos fundamental para a aproximação dos conceitos de *obra* e *texto* em R. BARTHES. O texto erige-se enquanto tal na medida em que provoca no leitor determinados efeitos, principalmente o que chamamos de efeitos de trabalho ou seja,

do relançamento da escrita. O escrito advém das possibilidades que abre no leitor enquanto incentivo a trabalhar no campo do simbólico. Assim,

Na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto. O texto prescreve as atitudes gramaticais: é o olho indiferenciado de que fala um autor excessivo (Angelus Silesius): “O olho pôr onde eu vejo Deus é o mesmo olho por onde ele me vê”. (BARTHES, 1993, p.24-25).

As relações descobertas entre o escrito e o leitor lavradas por R. BARTHES parecem fundacionais de um campo onde uma fenomenologia se constrói: “o objeto que eu leio é fundado apenas pela minha intenção de ler; ele é simplesmente: *para ler, legendum*, pertencendo a uma fenomenologia, não a uma semiologia.” (BARTHES, 1988, p.44). Ou seja, o texto é fundado no ato de leitura, onde o leitor inaugura um espaço relacional pleno de consequências. O destaque, em R. BARTHES, é precisamente discriminar esse *topos* e tentar refletir sobre ele, quer dizer, tornar o ato de leitura e suas consequências um objeto de pesquisa e dessa forma, perguntar-se pelas possibilidades de exegese do ato de leitura. Dois pontos nos parecem importantes. O primeiro diz respeito à relativização do que R. BARTHES denomina uma anagnosologia, sua impossibilidade; o segundo refere-se à inserção da idéia de desejo do leitor.

podemos também supor que a im-pertinência é de certo modo congênita à leitura: algo, estatutariamente, viria a atrapalhar a análise dos objetos e dos níveis de leitura, e poriam assim em xeque não só toda a busca de uma pertinência na Análise da leitura [...] Esse algo, creio posso dar-lhe nome (de modo até banal): é o Desejo. É porque toda leitura é penetrada de Desejo (ou de Repulsa) que a Anagnosologia é difícil, talvez impossível — em todo caso, que ela tem possibilidade de efetuar-se onde não a esperamos, ou pelo menos não *exatamente* onde a esperamos: por tradição — recente — nós a esperamos do lado da estrutura; e sem dúvida temos, em parte, razão: toda leitura passa pelo interior de uma estrutura (mesmo que múltipla, aberta) e não no espaço pretensamente livre de uma pretensa espontaneidade: não há leitura “natural”, “selvagem”: a leitura não *estravasa* da estrutura; fica-lhe submissa; precisa dela, respeita-a; mas perverte-a. A leitura seria o gesto do corpo (é com o corpo, certamente, que se lê) que, com um mesmo movimento, coloca e perverte a sua ordem: um suplemento interior de perversão.” (BARTHES, 1988, p.45).

É ao campo do desejo que R. BARTHES associa as possibilidades de produção que o ato de leitura poderia ter. Não uma leitura qualquer, quer dizer, um ato de “leitura instrumental”, mas um gesto que inaugura um escrito enquanto texto, e que provoca o que este autor denominará *escritura*.

Há, finalmente, uma terceira aventura da leitura (chamo de aventura a maneira como o prazer vem ao leitor) : é, se assim se pode dizer, a da Escritura; a leitura é condutora da escritura, se bem que ainda nos seja muito enigmático). Não é que necessariamente desejemos escrever como o autor cuja leitura nos agrada; o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve de escrever: desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o *ame-me* que está em toda escritura.[...] Nessa perspectiva a leitura é verdadeiramente uma produção: não mais de imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de trabalho: o produto (consumido) é devolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito. (BARTHES, 1988, p.50).

Assim, o termo *escritura*, em R. BARTHES, representa uma operação epistêmica, que condensa um gesto de leitura (ato que transforma o escrito lido em texto), que transmite ao leitor a particularidade do desejo que atravessa o texto, especialmente sobre o desejo de escrever, e o relançamento do movimento desse desejo particular em outro escrito.

Para Barthes, a *escritura* é a escrita do escritor. Nesta Aula, ele propõe o uso indiferenciado de *literatura*, *escritura* ou *texto*, para designar todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas postas em evidência (encenadas, teatralizadas) como significantes.

Toda escritura é portanto uma escrita; mas nem toda escrita é uma escritura, no sentido barthesiano do termo. (PERRONE-MOISÉS in BARTHES, 1992, p.75).

Dessa forma, vemos que a diferença entre o *ato da escrita* e o *gesto da escritura* constitui uma operação complexa. Uma leitura particular, transformadora do escrito em texto, é motivadora, ao mesmo tempo, do desejo de escrever; ponto que possibilita renovar o ciclo, a partir de um novo escrito, relançador do circuito. É através desse movimento que R. BARTHES concebe a *escritura* como um campo metodológico, um exercício que permite, pelos próprios efeitos do significante, a descoberta e o conhecimento,

A “pesquisa” é então o nome prudente que, sob a imposição de certas condições sociais, damos ao trabalho de escritura: a pesquisa está do lado da escritura, é uma aventura do significante, um excesso da troca; é impossível manter-se a equação: um “resultado” *por* uma “pesquisa”. Eis por que a fala a que se deve submeter uma pesquisa (ensinando-a), além da sua função parenética (“Escreva”), tem como especialidade trazer a “pesquisa” a sua condição epistemológica: ela não deve, busque o que buscar, esquecer a sua condição de linguagem — e é isso que lhe torna finalmente inevitável encontrar a escritura. Na escritura, a enunciação frustra o enunciado sob o efeito da linguagem que o produz: isso define bastante bem o elemento crítico, progressivo, insatisfeito, produtor, que o próprio uso comum reconhece à “pesquisa”. É esse o papel histórico da pesquisa: ensinar ao cientista que ele *fala* (mas se ele o soubesse, *escreveria* — e toda a idéia de ciência, toda a cientificidade ficaria assim mudada). (BARTHES, 1988, p.319).

Vemos que a função parenética, essa função ordenadora e exortativa, eleva o gesto de escrever a estatuto metodológico mínimo na teorização de R. BARTHES. Esse imperativo ‘escreva’, com possibilidades categóricas, sustenta-se numa outra necessidade imperativa e implícita no método: ‘leia’.

O que poderíamos chamar de ‘subversão barthesiana’ confirma-se no movimento de seu trabalho: trata-se de reformular, dar novas conotações aos significantes corriqueiros, o que nos obriga a falar do conceito de leitura, escritura, escrita em R. BARTHES. Ou seja, temos aí o redimensionamento do significante através de uma pesquisa sobre a linguagem, mas realizada desde seu interior. Poderíamos pensar numa pesquisa “em ato” ou, com J. LACAN, num movimento próximo ao *ver-se ver*¹¹⁸, onde a dicotomia sujeito-objeto esfacela-se. O método difere da conotação usual enquanto caminho para atingir um objetivo. Nesse sentido, constitui-se verdadeiramente numa pesquisa, em que o objetivo é desvelado no

¹¹⁸ A seguinte citação imaginariza este aspecto onde os limites entre sujeito e objeto se confundem: “Em frente a minha casa, do outro lado da rua, na altura de minhas janelas, há um apartamento aparentemente vazio, no entanto, uma vez ou outra, como nas melhores novelas policiais, ou mesmo fantásticas, uma presença, uma luz dentro da noite, um braço que abre ou fecha uma janela. Não vejo ninguém, olho, escuto, chego à conclusão de que não sou olhado — e deixo abertas as minhas cortinas. Mas, talvez seja exatamente o contrário: talvez eu seja, sem cessar e intensamente olhado pelo que está *escondido*. A lição a se tirar daqui seria que à força de olhar, talvez nos esqueçamos de que também somos olhados. Ou então no verbo “olhar”, as fronteiras do ativo e do passivo não são nítidas.” (BARTHES, 1990, p.278).

movimento contínuo de busca, em que o objeto, enquanto fim, apresenta-se perdido. Sobre o método, R. BARTHES nos diz:

Assim, é constante que um trabalho que proclama continuamente a sua vontade de método seja finalmente estéril: tudo passou para o método, nada mais resta para a escritura; o pesquisador fica repetindo que o seu texto será metodológico, mas esse texto nunca chega: nada mais seguro, para matar uma pesquisa e fazê-la juntar-se ao grande lixo dos trabalhos abandonados, nada mais seguro do que o Método.

O perigo do Método (de uma fixação ao Método) vem do seguinte; o trabalho de pesquisa deve atender a duas demandas; a primeira é uma demanda de responsabilidade: é necessário que o trabalho aumente a lucidez, chegar a desmascarar as implicações de um processo, os álbis de uma linguagem, constitua afinal uma *crítica* (lembramos mais uma vez que criticar quer dizer: pôr em crise); o Método é aqui inevitável, insubstituível, não por seus “resultados”, mas precisamente — ou pelo contrário — porque realiza o mais alto grau de consciência de uma linguagem *que não esquece a si mesma*; mas a segunda demanda é de ordem muito diversa: é da ordem da escritura, espaço de dispersão do desejo, onde dispensa é dada à lei; é preciso, então, em dado momento, voltar-se conta o Método, ou pelo menos tratá-lo sem privilégio fundador, como uma das vozes do plural: como uma vista, em suma, um espetáculo, encaixado no texto; o texto, que é, afinal de contas, o único resultado “verdadeiro” de qualquer pesquisa. (BARTHES, 1988, p.322).

Como vemos, o desafio metodológico barthesiano é a articulação, no escrito, de dois momentos: um diz respeito à responsabilidade crítica e metodológica, e o outro refere-se ao lugar onde o escritor — entendido como o lugar que visa à possibilidade de uma *escritura* — articula seu desejo em relação ao *ato de escritura*, implicando a construção do ensaio, “gênero incerto onde a escritura rivaliza com a análise.” (BARTHES, 1992, p.7). Tal rivalidade está permeada também de cumplicidade, na medida em que ambos os aspectos evidenciam-se na *escritura* como momentos do entrelaçamento textual. No caso, “[...] a operação fundamental desse método de desprendimento é, ao escrever, a fragmentação, e ao expor, a digressão ou, para dizê-lo por uma palavra preciosamente ambígua: a *excursão*.” (BARTHES, 1992, p.44). Essa operação fundamental, a *excursão*, está permeada da ambigüidade que o significante veicula, constitui-se num caminho ou passeio — curso — mas, ao mesmo tempo — a partir do prefixo *ex* —, sugere a solicitação ao abandono, à deriva discursiva e às suas possibilidades de descoberta, o *ex* assinalando o que está fora de lugar, *ex-curso*, fora de curso.

Vemos, então, que a reflexão barthesiana sobre a escrita pretende revelar os interstícios de um ato estético, mas fundamentalmente epistêmico, produtor de conhecimento: o gesto que articula a leitura e seus efeitos, a *escritura*. “Em outras palavras, interrogar minha própria leitura é tentar captar a *forma* de todas as leituras (a forma: único lugar da ciência), ou ainda, chamar uma teoria da leitura.” (BARTHES, 1988, p.40). Estas idéias permitem-nos adentrar nas possibilidades epistêmicas que o efeito da leitura de E. SÁBATO tem sobre nós em relação à melancolia.

Capítulo 6 / Ernesto Sábato e a Melancolia

*"Oh, dioses de la noche!
 Oh, dioses de las tinieblas, del incesto y del crimen,
 de la melancolía y del suicidio!
 Oh, dioses de las ratas y de las cavernas,
 de los murciélagos, de las cucarachas!
 Oh, violentos, inescrutables dioses
 del sueño y de la muerte!"*

Ernesto Sábato

La llegada de la carta fue como la salida del sol. Pero este sol era un sol negro, un sol nocturno. No sé si se puede decir esto, pero aunque no soy escritor y aunque no estoy seguro de mi precisión, no retiraría la palabra nocturno; esta palabra era, quizá, la más apropiada para María, entre todas las que forman nuestro imperfecto lenguaje.

Ernesto Sábato, El túnel

Como adiantamos na introdução deste texto, nosso campo de análise limitar-se-á ao romance de E. SÁBATO *Sobre Héroes y Tumbas*. Não pretendemos debruçar-nos sobre a obra em sua totalidade, mas servir-nos dela para — através de recortes textuais — aproximarmo-nos daquilo que, na construção narrativa, nos remete às particularidades do discurso melancólico. Dessa forma, partimos de uma apresentação inicial do romance, no intuito de poder localizar o lugar que ocupa esse recorte que privilegiamos.

Buscando determinar a posição do narrador em *Sobre Héroes y Tumbas*, deparamo-nos com o lugar destinado ao enigma e ao mistério na narrativa. Assim, diante da pergunta

‘quem fala em *Sobre Héroes y Tumbas*?’, encontramos-nos ante uma dupla possibilidade de, por um lado, determinar o nível e as características do narrador no romance — coisa que faremos, buscando delimitar o lugar na narrativa onde se conforma o enigma no romance — e, por outro, dizer que quem fala em *Sobre Héroes y Tumbas* é o próprio E. SÁBATO. Lembremos o que o autor diz: "nunca escrevi nada autobiográfico, no sentido estreito da palavra. No sentido profundo e misterioso, toda obra de arte é autobiográfica" (SÁBATO, 1991, p.16). Se associamos essa posição do autor em relação a seu escrito, às afirmações que destacamos no capítulo dois, podemos configurar a imbricação e o grau de compromisso entre o autor e sua obra. Lembremos que, no primeiro capítulo, levantamos esse problema em referência à exegese do texto literário. Assim, em relação à melancolia, onde a localizamos? Na narrativa? No autor? Propomos naquele momento tentar localizar o autor em cruzamento com sua obra, fazendo de ambos um corpo textual comum. Isto quer dizer que, em relação à melancolia, lemos tanto em *Sobre Héroes y Tumbas* quanto nos dizeres de E. SÁBATO, colocando o limite do autor no próprio romance, ou seja, na tentativa de encontrar o autor na obra, sem ir além da fronteira que o texto impõe. Tínhamos dito: *Autorobra*¹¹⁹. Também dizemos que essa forma de relação entre o escritor e sua obra depende do grau de compromisso dele com seu texto e, como vimos¹²⁰, esse aspecto na narrativa sabatiana é claro: “Sábato, como esses criminosos que ajudam a polícia com indícios sutis, fez coincidir a data de nascimento de Fernando Vidal Olmos (personagem de *Sobre Héroes y Tumbas*) com seu próprio dia de nascimento: 24 de junho de 1911. Os anjos não escrevem romances; ao procurar fontes exegéticas na biografia de um escritor não tentamos exaltar uma personalidade demoníaca, mas avaliar seus mitos.” (WAINERMAN, 1978, p.16). É também

¹¹⁹ Ver capítulo 1.

uma forma de explicitar, de autorizar o jogo identificatório que nos permite encontrar, de alguma maneira, um pouco do autor em cada personagem. Isso não quer dizer que o personagem coincida com o autor, mas que, de algum modo, somos informados sobre o tipo de relação deste com seus personagens.

Ciento setenta y cinco hombres, rotos y desesperados, perseguidos por las lanzas de Oribe, huyendo hacia el norte por la quebrada, siempre hacia el norte. El alférez Celedonio Olmos cabalgaba pensando en su hermano Panchito muerto en Quebracho Herrado, y en su padre, el capitán Patricio Olmos, muerto en Quebracho Herrado. Y también, barbudo y miserable, roto y desesperado, cabalga hacia el norte el coronel Bonifacio Acevedo. Y otros ciento setenta y dos hombres indescifrables. Y una mujer. Noche y día huyendo hacia el norte, hacia la frontera. (SÁBATO, 1983, p.88).

Conhecendo parte da vida de E. SÁBATO — inclusive algumas lembranças infantis — através de numerosos depoimentos em reportagens e ensaios, podemos associá-la facilmente aos personagens dos romances. Em *Sobre Héroes y Tumbas*, aparece todo tipo de personagens, não somente históricos ou contemporâneos. E. SÁBATO apresenta um caleidoscópio social, onde encontramos desde o humilde imigrante italiano até escritores enquanto personagens, como o próprio Jorge Luis Borges, passando pelo estudante anarquista e as prostitutas do porto de Buenos Aires. Esse é um dos sentidos da proposta do *romance total*, a apresentação — nesse caso — de uma sociedade em toda sua complexidade, através de um retrato vivo, sem maniqueísmos, onde a relatividade de cada um retrata as dificuldades de uma sociedade como a argentina.

"Mejor habría sido que me mataran en Quebracho Herrado", piensa el coronel Bonifacio Acevedo mientras huye hacia el norte, pero por otra razón, por razones que cree horribles (esa marcha desesperada, esa desesperanza, esa miseria, esa derrota total) pero que son infinitamente menos horribles que las que podía tener doce años después, en el momento de sentir el cuchillo sobre la garganta, frente a su casa. (SÁBATO, 1983, p.92).

¹²⁰ Ver capítulo 2

Assim, a cena do mundo montada em *Sobre Héroes y Tumbas* responde àquela janela pela qual uma criança olhava: “Yo me veía en mi pueblo del sur, en mi pieza de enfermo, con la cara pegada al vidrio de la ventana, mirando la nieve com ojos también alucinados.” (SÁBATO, 1982, p.18), diz o personagem de seu primeiro romance, *El Túnel*. Destacamos esses aspectos porque sabemos que essa cena — autobiográfica — responde à forma contemplativa de estar no mundo. Assinala também a maneira pela qual o personagem masculino de *Sobre Héroes y Tumbas* nos oferecerá sua representação de mundo. Esse olhar apresenta Buenos Aires melancolicamente, cidade onde se desenvolve o romance. Ora, como veremos, o melancólico contempla uma cena, mas de que cena se trata?

Mejor habría sido que lo mataram también en Quebracho Herrado, como a tío Panchito y al Abuelo Patricio. Ya lo creo. (diz o bisavó de Alejandra) Cosa que también pensaba el coronel Acevedo mientras huía hacia el norte por la quebrada de Humauaca, con ciento setenta y cuatro camaradas (y una mujer), perseguido y roto, derrotado y tristísimo, pero ignorante de que aún viviría doce años, en tierras lejanas, esperando el momento de volver a ver a su mujer a su hija. (SÁBATO, 1983, p.93).

Vejamos as referências que o autor nos oferece em relação à melancolia. E. SÁBATO nasceu no dia 24 de junho de 1911, numa pequena cidade do interior da província de Buenos Aires, num sábado. Como diz P. CANCINA, isso “vem a dobrar a referência sabática que ele sublinha no nome. Sente-se um filho de Saturno.”¹²¹ (1993, p.125). Essas referências apontam para as marcas de nascimento, e a questão do nome, seu nome, carrega também um aspecto digno de destacar, na medida em que constitui uma significação particular. Como sabemos, Sábato tem como nome Ernesto. Esse nome corresponde ao de um irmão morto antes de seu

¹²¹ Sobre a questão de Saturno ver cap. 4

nascimento. Isso quer dizer que ele carrega o nome de um irmão morto¹²². Vejamos o que ele nos diz sobre o dia de seu nascimento:

Era um dia infausto porque era um desses dias do ano em que se reúnem as bruxas. Consciente ou inconscientemente minha mãe tentava negar essa data, embora não podia negar o crepúsculo, hora terrível. Não foi o único fato infausto vinculado com meu nascimento. Tinha morrido meu irmão imediatamente mais velho, de dois anos de idade. Puseram-me o mesmo nome. Durante toda minha vida me obcecava a morte dessa criança que se chamava como eu. Menino que lembravam com sagrado respeito...não se sabe bem por quê...algo assim como 'Não podia viver', por su olhar, por sua portentosa inteligência. Ao que parece, estava marcado por um sinal aziago. Mas, por que então fizeram a estupidez de me pôr o mesmo nome?, como se não tivesse alcançado com o sobrenome, derivado de Saturno, Anjo da Solidão na Cabala, Espírito do Mal para certos ocultistas, o Sabath dos feiticeiros. (SÁBATO apud DIAZ ROMERO et CANCINA, 1993, p.126).

A inscrição do nome próprio, dessa maneira, revela o caráter sógnico do mesmo: enquanto signo, o nome passa a ser um significante que representa algo para alguém¹²³. Ou, de outra forma, o nome suporta uma significação tal que anula ou deixa sem espaço outras possibilidades de significação, limitando ou proibindo o ato de fazer, do nome, o nome próprio. Dessa forma, no caso de E. SÁBATO, o nome comemora o luto inconcluso de um filho morto. Como diz L. WAINERMAN, “se seguimos o fio condutor dos episódios mais significativos na vida de um autor poderemos aceder de alguma maneira ao sentido de seus mitos. Mas, uma vez que se encontra alguma correspondência entre o romancista e sua obra, não é legítimo deter-se nesse primeiro passo, mas deve-se seguir adiante com o sentido da obra em si mesma e seu significado para nós, que é, afinal de contas, o que importa.” (1978, p.12).

¹²² Condição que partilha com, por exemplo, Vincent Van Gogh, Salvador Dalí, Louis Althusser, Rainer Maria Rilke. (DIAZ ROMERO et CANCINA, 1993, p.126).

¹²³ Lembremos, nesse sentido, a proposta de J. LACAN, quando afirma que o significante é o que representa um sujeito para outro significante.

E é na obra ficcional e ensaística que encontramos a significação das marcas singulares do autor. Nesse sentido, arriscamo-nos a dizer que a escrita constitui a possibilidade de o autor construir seu nome. Trazemos esses elementos referentes ao autor — de público conhecimento — para tentar configurar a proximidade entre E. SÁBATO e o discurso melancólico. Ou, de outra forma, podemos dizer que E. SÁBATO faz falar a melancolia.

— *Ciento setenta y cinco hombres sí señor.* (diz o velho)

Y una mujer. Pero el viejo no lo sabe, o no lo quiere saber. He ahí todo lo que queda de la orgullosa Legión, después de ochocientas leguas de retirada de derrota, de dos años de desilusión y de muerte. Una columna de ciento setenta y cinco hombres miserables taciturnos (y una mujer) que galopan hacia el norte, siempre hacia el norte. ¿No llegarán nunca? ¿Existe la tierra de Bolivia, más allá de la interminable quebrada? El sol de octubre cae a plomo y pudre el cuerpo del general. El frío de la noche congela el pus y detiene el ejército de gusanos. Y nuevamente el día, y los tiros de retaguardia, la amenaza de los lanceros de Oribe.

El olor, el espantoso olor del general podrido.

La voz que ya canta en el silencio de la noche:

Palomita blanca,

vidalita

que cruzas el valle,

vé a decir a todos,

vidalita,

que ha muerto Lavalle. (SÁBATO, 1983, p.94).

Sobre Héroes y Tumbas insere-se na proposta do *romance total*, que vai além de um manifesto programático; como vimos¹²⁴, trata-se sobretudo de um posicionamento do autor com relação a seu compromisso com o homem concreto. Diríamos que a ética que rege o romancista seria homóloga à que se depreende da psicanálise: não ceder perante o desejo. Isso implica uma forma romanesca onde a complexidade diegética impossibilita um resumo enquanto estratégia de apresentação. Por isso, tentaremos apresentar o núcleo ao redor do qual progride o romance, para depois destacar aqueles aspectos que contribuem, para nós, no delineamento da questão da melancolia.

¹²⁴ Ver o capítulo 2.

Piensa Pedernera: veinticinco años de campañas, de combates, de victorias y derrotas. Pero en aquel tiempo sí sabíamos por lo que luchábamos. Luchábamos por la libertad del continente, por la Patria Grande. Pero ahora... Ha corrido tanta sangre por el suelo de América, hemos visto tantos atardeceres desesperados, hemos oído tantos alaridos de lucha entre hermanos... Ahí mismo viene Oribe, dispuesto a degollarnos, a lancearnos, a exterminarnos ¿no luchó conmigo en el Ejército de los Andes? El bravo, el duro general Oribe. ¿Dónde está la verdad? ¡Qué hermosos eran aquellos tiempos! ¡Qué arrogante iba Lavalle con su uniforme de mayor de granaderos, cuando entramos en Lima! Todo era más claro, entonces, todo era lindo como el uniforme que llevábamos...(SÁBATO, 1983, p.95).

Sobre Héroes y Tumbas desenvolve-se ao redor da história de amor protagonizada pelos personagens *Martín* e *Alejandra*¹²⁵. Trata-se de encontros e desencontros marcados principalmente pelo aspecto trágico. A primeira parte do romance — *El dragón y la princesa* — sintetiza no título os aspectos que circundam *Alejandra*. Esse personagem circula entre extremos existenciais que nos remetem à *Noticia Preliminar* do romance. Aliás, a apresentação de uma *Noticia Preliminar* faz parte da estratégia narrativa do autor: nesse elemento extradiegético, encontramos o que seria uma suposta crônica policial de um jornal de grande circulação, ainda hoje, na cidade de Buenos Aires, cenário onde transcorre o romance. “Las primeras investigaciones — diz essa *Noticia Preliminar* — revelaron que el antiguo Mirador que servía de dormitorio a *Alejandra* fue cerrado con llave desde dentro por la propia *Alejandra*. Luego (aunque, lógicamente, no se puede precisar el lapso transcurrido) mató a su padre de cuatro balazos con una pistola calibre 32. Finalmente, echó nafta y prendió fuego.” (SÁBATO, 1983, p.9). Dessa forma começa o romance, o leitor conhece antecipadamente o destino de um dos personagens principais. Mas, ao mesmo tempo, encontramos já neste elemento a questão do enigma, localizado do lado feminino. Este

¹²⁵ Lembremos que a edição francesa de *Sobre Héroes y Tumbas*, publicada em 1967, levou o título de *Alejandra*. (SÁBATO, 1996, p.778)

mistério da feminilidade é focalizado no romance através de *Martín*, um pós-adolescente — se cabe a expressão — que se defronta com o enigma representado pela mulher.

O enigma concretiza-se na cena montada por E. SÁBATO na *Noticia Preliminar*: o que aconteceu nesse encontro e por que dessa forma? No texto, encontramos muitos indícios dos possíveis motivos, mas eles são sempre dúbios. A ambigüidade é a característica principal de *Alejandra*. É a única personagem que não apresenta no romance uma focalização interna, forma recorrente nos outros personagens. Essa parece ser uma maneira de circunscrever o lugar destinado à incógnita. *Alejandra* é sempre construída, enquanto personagem, através da focalização externa dos outros personagens, principalmente de *Martín* e *Bruno*, e através do que o narrador nos conta da história. É como se, de *Alejandra*, não soubéssemos nada além do que o narrador ou as personagens nos contam, já que ela não fala nunca de si mesma. Lembremos que, no capítulo anterior, fazíamos referência à *Coisa* — enquanto coisa perdida — como questão central na problemática melancólica. Pois bem, por esse viés podemos ver que o enigma feminino associa-se à *Coisa*, enquanto inominável, numa luta onde a insistência pelo enigma repete o luto interminável da melancolia. O melancólico não sabe perder — a *Coisa* —, por isso a insistência no retorno, quer dizer, na completude perdida. A procura por esse mistério antecipa, em *Martín*, o impossível do encontro com o inominável feminino; deparar-se imaginariamente com essa incógnita significaria poder aceder à mulher completa, quer dizer, possuí-la toda. “Nenhum homem pode possuir todas as mulheres e, por isso, as que possui, as possui em falta. Don Juan em lugar de somar, diminui. Diz: menos uma para chegar a todas. Perseguir e possuí-la toda é se encaminhar ao inferno, aproximar-se da impossível *Coisa* da que nos fala Freud.” (DIAZ ROMERO et CANCELA, 1993, p.124).

Dessa forma, o aspecto trágico está atrelado à figura feminina: o limite aparece do lado da mulher.

As dúvidas, o mistério que representa *Alejandra* para *Martín* e para o leitor delineiam-se a partir da primeira parte do romance, mas é na segunda parte — *Los rostos invisibles* — que se constrói com toda sua força a indeterminação e o equívoco do personagem. Esses rostos invisíveis assinalam a incógnita representada em *Alejandra*.

He peleado en ciento cinco combates por la libertad de este continente. He peleado en los campos de Chile al mando del general San Martín, y en Perú a las órdenes del general Bolívar. Luché luego contra las fuerzas imperiales en territorio brasileiro. Y después, en estos dos años de infortunio, a lo largo y a lo ancho de nuestra pobre patria. Acaso he cometido grandes errores, y el más grande de todos el fusilamiento de Dorrego. Pero ¿quien es dueño de la verdad? Nada sé ya, fuera de que esta tierra cruel es mi tierra y que aquí tenía que combatir y morir. Mi cuerpo se está pudriendo sobre mi tordillo de pelea pero eso es todo lo que sé. (SÁBATO, 1983, p.96).

Em se tratando de E. SÁBATO não poderíamos deixar de fazer referência direta à cegueira, mesmo que não privilegiemos este aspecto em relação à análise do discurso melancólico. A questão da cegueira ocupa um lugar destacado na obra ficcional de E. SÁBATO, e foi este um dos aspectos mais destacados pelos críticos na obra exegetica sobre o autor.

O mundo dos cegos, o problema da falta de visão talvez seja seu mito e obsessão pessoal. É como se todos os temas desenvolvidos por ele, questões como os sonhos, o demoníaco, o feminino, o sagrado, o abstrato e o inconsciente, desembocassem na questão da cegueira. Nesse sentido, ela integra o sistema de mundo criado por E. SÁBATO em seus romances, sendo esse sistema “a forma como alguém integra em um esquema, sua resposta a diversas incógnitas.” (WAINERMAN, 1978, p.84). Lembremos que a terceira parte do

romance — *El Informe sobre ciegos* — constitui um relato do personagem *Fernando Vidal Olmos*, pai de *Alejandra*, próximo à forma de um discurso paranóico. Ele fala de uma pretensa pesquisa sobre o mundo dos cegos e sobre suas intenções de domínio mundial. Em termos de estratégia narrativa, E. SÁBATO insere esse texto como um relato intradieético — *informe* é seu nome — que sintetizaria a experiência de anos de pesquisa no mundo dos cegos, inclusive a vivência direta do contato com esse mundo.

O interesse 'científico' deste (*Fernando Vidal Olmos*) é uma busca objetiva de uma verdade rigorosa mas arrastada por um vendaval satânico. Ao investigar a vida dos Cegos, por momentos, nos faz acreditar que estamos caminhando no 'terreno seguro da Ciência', [...] o Método nos engana sobre o Objeto mesmo de percurso: os Demônios que nos estão esperando ao finalizar o Labirinto. E isto, que poderíamos pensar, atropeladamente, como simples astúcia técnica para assinalar os efeitos, é, em rigor, a manifestação inevitável dessa dualidade do autor. (WAINERMAN, 1978, p.19).

Como diz L. WAINERMAN, o *Método* nos engana sobre o *Objeto*. Essa estratégia, enquanto produção de sentido, constitui o que Salvador Dalí chamou de paranóia crítica¹²⁶. A paranóia crítica de S. DALÍ, proposta em seu texto de 1930 *O Asno Podre*¹²⁷, enquanto método de constituição de sentido, está presente no relato do *Informe*. Este relato faz parte da herança surrealista, já que E. SÁBATO freqüentou o surrealismo francês, principalmente com os pintores Oscar Domínguez, Victor Brauner, Wilfredo Lam y Matta¹²⁸. Sinteticamente diremos que a proposta de S. DALÍ consiste numa interpretação delirante da realidade que contém, ao mesmo tempo, sua antítese, na medida em que apresenta um método crítico

¹²⁶ Esta idéia de S. DALÍ foi amplamente utilizada pelo jovem J. LACAN na proposição de sua tese de doutorado *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade*. Sobre o encontro — surrealista — entre J. LACAN e S. DALÍ, ver ROUDINESCO, Elisabeth. *História da Psicanálise na França. A Batalha dos Cem Anos*, vol. 2: 1925-1985. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, pp.128-129.

¹²⁷ DALÍ, Salvador. *L'Âne Pourri*, SASDLR, 1 julho de 1930.

¹²⁸ E. SÁBATO publicou um artigo titulado *Lithockronisme*, em um dos últimos números da revista dirigida por André Breton, *Minotaure* (SÁBATO, 1996, p.774).

coerente, impregnado de significações. Isso quer dizer que, para S. DALÍ, o fenômeno paranóico é pseudo-alucinatório. Tecnicamente, temos aí uma metáfora delirante.

Soy el comandante Alejandro Daniel, hijo del mayor Daniel, del ejército napoleónico. Todavía lo recuerdo cuando volvía con el Gran Ejército, en el jardín de las Tullerías o en los Campos Eliseos, a caballo. Lo veo todavía a Napoleón seguido por su escolta de veteranos, con los legendarios sables corvos. Y después, cuando al fin, cuando Francia ya no era más la tierra de la Libertad y yo soñaba con combatir por los pueblos oprimidos, me embarqué hacia estas tierras, junto con Bruix, Viel, Bardel, Brandsen y Rauch, que habían combatido al lado de Napoleón. ¡Dios mío, cuánto tiempo ha pasado, cuántos combates, cuántas victorias y derrotas, cuánta muerte y cuánta sangre! Aquella tarde de 1821 en que lo conocí y me pareció un águila imperial, al frente de su regimiento de coraceros. Y entonces marché con él a la guerra del Brasil, y cuando calló en Yerbál lo recogí y con mis hombres lo llevé a través de ochenta leguas de ríos y montes, perseguido por el enemigo, como ahora... Y nunca más me separé de él... Y ahora, después de ochocientas leguas de tristeza, ahora marchó al lado de su cuerpo podrido, hacia la nada...(SÁBATO, 1983, pp.98-99)

Além do método, “O aspecto testemunhal-documental que dá dos nomes, de lugares e de pessoas como reais, contribui para que o informe tenha grande verossimilhança.” (WAINERMAN, 1978, p.24) Esse artifício narrativo contribui para que a opinião do leitor hesite quanto ao estatuto psicológico do personagem, até o momento em que se configura o discurso paranóico. Quer dizer, ele é metodologicamente correto, porém está distanciado da realidade, possuindo um verniz de logicidade que tinge o discurso paranóico de uma pregnância de verdade que, em última instância, não resiste a exame mais acurado. Parece-nos que a ênfase com que E. SÁBATO trata a cegueira responde a questões referentes a sua história pessoal. Todavia, remete também a um mito inserido na cultura, isto é, à relação da cegueira com o saber e com a verdade. No entanto, não será pelo viés da cegueira que entraremos no texto de E. SÁBATO em busca da particularidade melancólica.

Finalizando o romance, encontramos a parte intitulada *Um Dios desconocido*, que é a reconstrução dos acontecimentos depois da tragédia — *Noticia Preliminar* — através de

outro de seus protagonistas, *Bruno*, amigo da família de *Alejandra*, em quem *Martín* encontra o consolo de uma amizade partilhada em relação aos sentimentos ligados a *Alejandra* e a sua família. Ao mesmo tempo, inteiramo-nos da história do pai de *Alejandra* — personagem e narrador homodiegético do *Informe Sobre Ciegos* —, de quem *Bruno* fora amigo de infância. Através desse personagem, conhecemos parte da história de *Fernando Vidal Olmos*, ‘autor’ do *Informe sobre Ciegos*.

Sí, quedan treinta y cinco leguas. Tres días de marcha a galope tendido por la quebrada, con el cadáver hinchado y hediendo a varias cuadras a la redonda, destilando los horribles líquidos de la podredumbre. Siempre adelante, con unos tiradores a la retaguardia. Desde Jujuy hasta Huacalera, veinticuatro leguas. Nada más que treinta y cinco leguas más, dicen para animarse. Nada más que cuatro, acaso cinco días más de galope, si tienen suerte.

En la noche silenciosa se pueden oír los cascos de la caballada fantasma. Siempre hacia el norte. (SÁBATO, 1983, p.100).

A complexidade do romance faz com que nos deparemos com diferentes níveis diegéticos, além das várias possibilidades de focalização em cada nível. Além da estrutura narrativa da história de *Martín* e *Alejandra*, a *Noticia Preliminar* e o *Informe Sobre Ciegos* — encontramos o relato que propositadamente vimos inserindo neste texto, da mesma maneira com que E. SÁBATO o apresenta em seu romance, quer dizer, na forma de uma narrativa fragmentária¹²⁹. Com essa forma de apresentação, queremos provocar no leitor parte do estranhamento que causa a inserção desse relato épico na leitura do próprio romance. Vamos nos deter nele para circunscrever a questão da melancolia. A retirada do general Juan Lavalle alterna e dialoga com o resto da narrativa — excluído o *Informe sobre Ciegos*, que, mesmo atrelado à trama, mantém sua independência semântica. Porém, sua ligação com o resto da

¹²⁹ As citações correspondem na íntegra aos fragmentos encontrados ao longo do romance. A parte em itálico corresponde — como no romance — ao êxodo do general Lavalle. Gostaríamos que essa referência fosse interpretada como testemunho do desenvolvimento teórico. A opção pela transcrição total nos obriga, em alguns casos, a citar períodos muito longos.

narrativa é singular, na medida em que não está claramente delimitado o caráter do narrador. A primeira passagem aparece no momento em que o bisavô de *Alejandra*, a pedido desta, relata a *Martín* as façanhas de seus antepassados, acompanhantes do general. Todavia, a forma do relato não possui o mesmo caráter que a narrativa do velho personagem. Esses fragmentos apresentados ao longo do romance precipitam-se no final da narrativa, aparecendo em maior quantidade, e “atualizam a história nunca terminada de saldar de um país, a temática do morto e do cadáver está claramente exposta. Epopéia de um grupo de homens que, como Antígona, arriscam a vida para salvar a dignidade do cadáver.” (DIAZ ROMERO et CANCELA, 1993, p.138)

Já na primeira parte, encontramos intercalado no texto, na narrativa do romance, o relato histórico da retirada do general Juan Lavalle¹³⁰ e de seu remanescente exército derrotado, em direção a Bolívia, na guerra civil entre unitários e federais. Destacamos esse nível narrativo, porque ele parece assinalar com maior clareza a questão da melancolia, como se verá mais abaixo.

¹³⁰ Na ENCICLOPÉDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO AMERICANA ESPASA-CALPE S. A . Madrid Barcelona, tomo XXIX, 1958, encontramos o seguinte: “Lavalle (Juan) Biog. General argentino, n. em Buenos Aires em 20 de outubro de 1797, assassinado em 8 de outubro de 1841. Aos quinze anos ingressou no regimento de granadeiros a cavalo; em 1814 , sendo tenente tomou parte no sítio de Montevideu; em 1816 foi destinado ao exército de Chile, e se distinguiu especialmente na batalha de Chacabuco, pelo que ascendeu a capitão, e por sua conduta no sítio e assalto a Talcahuano foi ascendido a sargento maior graduado. As campanhas do Chile e do Peru deram ocasião a Lavalle para demonstrar seu valor e sua aptidão militar; em 1826 era já general. Em 1829 iniciou a campanha contra Dorrego, que terminou com a derrota deste e sua execução, ato que foi muito discutido. Vencido em 29 de abril de 1829 pelos insurrectos, o general Lavalle dirigiu-se completamente só ao acampamento inimigo e celebrou uma conferência com Rosas, assinando-se entre ambos um tratado em virtude do qual finalizaram as hostilidades. Lavalle então retirou-se à vida privada, mas em poucos meses, havendo faltado Rosas ao estipulado, voltou a pegar as armas e tentou levantar ao povo contra o opressor. Depois da Revolução de Entre Rios (1830), Lavalle passou a residir em Colônia e em 1839 voltou à frente do movimento revolucionário, e durante um ano lutou contra Rosas com fortuna variada, sendo derrotado em 9 de setembro de 1841. Quando se preparava para atacar Tucuman, desertaram os esquadrões correntinos que compunham a maior parte de seu exército, vendo obrigado a desistir e dirigendo-se à província de Jujuy. Refugiado na casa do doutor Vedoya, foi assassinado por um inimigo. Foi Lavalle um dos generais mais distinguidos da guerra da independência americana, e sua cidade natal lhe dedicou em 1887 uma estátua”.

El coronel Pelernera ordena hacer alto y habla con sus compañeros: el cuerpo se está deshaciendo, el olor es espantoso. Se lo descarnará y se conservarán los huesos. Y también el corazón, dice alguien. Pero sobre todo la cabeza: nunca Oribe tendrá la cabeza, nunca podrá deshorrar al general.

¿Quién quiere hacerlo? ¿Quién puede hacerlo?

El coronel Alejandro Daniel lo hará.

Entonces descienden el cuerpo del general, que hiede. Lo colocan al lado del arroyo Huacalera, mientras el coronel Daniel se arrodilla a su lado y saca el cuchillo de monte. A través de sus lágrimas contempla el cuerpo desnudo y deforme de su jefe. También lo miran duros y pensativos, también a través de sus lágrimas, los rotos hombres que forman su círculo.

Luego, lentamente, hinca el cuchillo en la carne podrida. (SÁBATO, 1983, p.101).

Alguns autores interpretam esse relato épico como sendo parte dos pensamentos (WAINERMAN, 1978, p.94) ou da imaginação de *Martín*¹³¹, mas essa resposta não nos satisfaz. Em nossa leitura, interpretamos essa inserção do relato histórico ao modo de um *corpo extraño* apresentando-se enquanto incógnita: o que pretendeu o autor com a inserção de tal relato histórico-ficcional? No momento em que foi publicado o romance, nos anos 60', o revisionismo histórico associava-se ao movimento de esquerda na Argentina. Esse relato motivava, de alguma maneira, a relativização dos estereótipos históricos, no caso o do general Juan Lavalle, ou, no sentido mais amplo, o da guerra civil entre unitários e federais. Mas não nos parece ser esse o motivo principal que levou o autor a incorporar o relato. Em relação à história de *Martín* e *Alejandra*, o relato encontra-se ligado por uma litografia exposta no quarto de *Alejandra*, "Mirá, son los restos de la legión de Lavalle, en la quebrada de Humauaca. En ese tordillo va el cuerpo del general. Ése es el coronel Pedernera. El de al lado es Pedro Echagüe. Y esse outro barbudo, a la derecha, es el coronel Acevedo. Bonifácio

¹³¹ Realmente, em uma passagem do relato épico, encontramos uma referência nesse sentido. Porém, fica clara a distância entre a forma narrativa do relato e o perfil do personagem. A referência parece apontar para a relação de *Martín* com essa história (lembramos o relato do bisavô de *Alejandra*).

Acevedo, el tío abuelo de Pancho. A Pancho le decimos abuelo, pero en realidad es bisabuelo” (SÁBATO, 1983, p.53).

Nessa mesma noite fantasmagórica em que *Martín* conhece a casa onde mora *Alejandra*, esta o apresenta a seu bisavô, algo assim como uma metáfora viva da história argentina. *Alejandra* lhe pede que conte a história de seus antepassados ilustres. Nesse momento, o velho começa o relato sobre como seus ascendentes participaram das lutas civis argentinas do século passado, ao lado do general Lavalle. De alguma forma, a litografia vista por *Martín* no quarto de *Alejandra* recobra vida nas palavras do velho, significando os soldados do quadro. Nesse momento do romance, irrompe o relato que viemos apresentando. Em alguns momentos, ilustram os comentários do velho, porém a narrativa — observemos a focalização — distancia-se do discurso do ancião. Aparece a dúvida quanto ao estatuto desse relato que se liga à trama de *Martín* e *Alejandra*. Junto com a finalização do relato do velho, pareceria finalizar a narrativa épica, mas ela volta na parte final do romance, com aparente independência em relação à trama. A narrativa acompanha o romance, mesmo nos momentos em que não é explicitada. Essa aparição faz com que se possa re-significar sua inserção no romance, evidenciando que não se tratava de um relato pertencente a um personagem apenas.

Ahora marcha hacia Salta por senderos desconocidos, senderos que sólo ese baqueano conoce. Son apenas seiscientos derrotados. Aunque, él, Lavalle, cree todavía en algo, porque el siempre parece creer en algo, aunque sea, como piensa Iriarte, como murmuran los comandantes Ocampo y Hornos, en quimeras y fantasmas. ¿A quien va a enfrentar con estos desechos, eh? Y sin embargo, ahí va adelante, con su sombrero de paja y la escarapela celeste (que ya no es celeste ni nada) y su poncho celeste (que tampoco es ya celeste, que poco a poco ha ido acercándose al color de la tierra), imaginando vaya a saber qué locas tentativas. Aunque también es probable que esté tratando de no entregarse a la desesperanza y la muerte.

El alférez Celedonio Olmos está luchando sobre su caballo para retener sus dieciocho años, porque siente que su edad está al borde del abismo y puede caer en cualquier momento en grandes profundidades, en edades inconmensurables. Todavía sobre su caballo, cansado, con su brazo herido, observa allí delante a su jefe y a su lado al coronel Pedernera,

pensativo y hosco, y está luchando por defender esas torres, aquellas claras y altivas torres de su adolescencia, aquellas palabras refulgentes que con sus grandes mayúsculas señalan las fronteras del bien del mal, aquellas guardias orgullosas del absoluto. Se defiende en esas torres, todavía. Porque después de ochocientas leguas de derrotas y deslealtades, de traiciones y disputas, todo se ha vuelto turbio. Y perseguido por el enemigo, sangrante y desesperado, sable en mano, ha ido subiendo uno a uno los escalones de aquellas torres en otro tiempo resplandecientes y ahora ensuciadas por la sangre y la mentira, por la derrota y la duda. Y defendiendo cada escalón, mira a sus camaradas, pide silenciosa ayuda a quienes están librando combates parecidos: a Frías, a Lacasa quizá. Oye a Frías que dice a Billingham: "Nos abandonarán, estoy seguro", mirando a los comandantes de los escuadrones correntinos.

"Están listos a traicionarnos", piensan los del escuadrón porteño.

Si Hornos y Ocampo, que cabalgan juntos. Y los otros los observan y malician la traición o el abandono. Y cuando Hornos se separa de su compañero y se acerca al general todos tienen un mismo pensamiento. Lavalle ordena hacer alto, entonces, y aquellos hombres hablan. ¿Qué hablan, qué discuten? Y luego, mientras la marcha se reanuda, se propagan las palabras contradictorias y terribles: lo han emplazado, lo han querido persuadir, le han anunciado su separación. Y también cuentan que Lavalle dijo: "Si no hubiera más esperanzas ya no trataría de proseguir la lucha, pero los gobiernos de Salta y Jujuy nos ayudarán, nos proporcionarán hombres y pertrechos, nos haremos fuertes en la sierra; Oribe tendrá que distraer buena parte de su fuerza con nosotros, Lamadrid resistirá en Cuyo".

Y entonces, cuando alguien murmura "Lavalle está ahora completamente loco" el alferez Celedonio Olmos desenvaina el sable para defender aquella, última parte de la torre se lanza contra aquel hombre, pero es detenido por sus amigos, y el otro es acallado vituperado, porque, sobre todo (dijeron), sobre todo, es necesario mantenerse unidos y evitar que el general vea u oiga nada "Como (pensó Frías) si el general durmiera y hubiese que velar su sueño, esse sueño de quimeras. Como si el genral fuera un niño loco pero puro y querido y ellos fuesen sus hermanos mayores, su padre y su madre, y velasen su sueño."

Y Frías y Lacasa y Olmos miran a su jefe, temerosos de que haya despertado, pero felizmente sigue soñando, cuidado por su sargento Sosa, el sargento invariable y eterno, inmune a todos los poderes de la tierra y del hombre, estoico y siempre callado.

Hasta que aquel, el sueño de las ayudas, de la resistencia, de los pertrechos, de los caballos y hombres es roto brutalmente en Salta: la gente ha huido, el pánico reina en sus calles, Oribe está a nueve leguas de la ciudad, y nada es posible.

"¿Lo ve, ahora, mi general?", le dice Hornos.

Y Ocampo le dice: "Nosotros, los restos de la división correntina, hemos decidido cruzar el Chaco y ofrecer nuestro brazo al general Paz".

Anochece en la ciudad caótica.

Lavalle ha bajado la cabeza y nada responde.

¿Qué, sigue soñando? Los comandantes Hornos y Ocampo se miran. Pero por fin Lavalle contesta:

—Nuestro deber es defender a nuestros amigos de estas provincias. Y si nuestros amigos se retiran hacia Bolivia, debemos ser los últimos en hacerlo; debemos cubrir sus espaldas. Debemos ser los últimos en dejar el territorio de la patria.

Los comandantes Hornos y Ocampo vuelven a mirarse y un solo y mismo pensamiento tienen: "Está loco" ¿Con qué fuerzas podría cubrir esa retirada, cómo?

Lavalle, con los ojos fijos en el horizonte, repite sin oír nada:

—Los últimos.

Los comandantes Hornos y Ocampo piensan: "Lo mueven el orgullo, su maldito orgullo y acaso el resentimiento hacia Paz". Dicen: —Mi general, lo sentimos. Nuestros escuadrones se unirán a las fuerzas del general Paz.

Lavalle los mira, luego inclina su cabeza. Sus arrugas aumentan en cada instante, años de vida y de muerte se desploman sobre su alma. Cuando levanta su cabeza y vuelve a mirarlos, ya es un viejo:

—Está bien, comandante. Les deseo buena suerte. Ojalá el general Paz pueda proseguir esta lucha hasta el fin, esta lucha para la que, al parecer, ya no sirvo.

Los restos de la división de Hornos se alejan al galope, observados en silencio por los doscientos hombres que quedan al lado de su general. Sus corazones están encogidos y en sus mentes hay un único pensamiento: "Ahora todo está perdido". Sólo les queda esperar la muerte al lado del jefe. Y quando Lavalle les dice: "Resistiremos, verán, haremos guerra de guerrillas en la sierra", ellos permanecen callados, mirando hacia el suelo. "Marcharemos hacia Jujuy, por el momento" Y aquellos hombres, que saben que ir hacia Jujuy es desatinado, que no ignoran que la única forma de salvar al menos sus vidas es tomar hacia Bolivia por senderos desconocidos, dispersarse, huir, responden: "Bien, mi general". Porque ¿quién iba de ser capaz de quitarle los últimos sueños al general niño ?

Ahí van, ahora. No son ni doscientos esos hombres. Marchan por el camino real hacia la ciudad de Jujuy. ¡Por el camino real! (SÁBATO, 1983, pp.526-529).

O que pretendeu o autor com a apresentação intercalada desse relato que — como o *Informe sobre ciegos* — possui uma coerência interna independente da história do romance¹³²? É preciso dizer inclusive que a forma de aparição enfatiza esse aspecto exógeno com relação ao corpo do romance, na medida em que até sua apresentação formal — em itálico no original — é destacada do restante do texto. Essa busca, por parte do leitor, aponta para a função do relato, dentro do romance, como veremos a seguir. Assim, no texto, por um lado, constrói-se uma história na narrativa dos acontecimentos — embora conheçamos parte do desenlace pela *Noticia Preliminar* —; por outro lado, a narrativa de Lavalle e seus soldados. É como se aquela casa dos antepassados, que, ao mesmo tempo, constitui também o presente de *Alejandra*, servisse de pivô para duas construções históricas antagônicas: uma em relação ao futuro conhecido, outra em direção ao passado.

¹³² Tanto o *Informe sobre Ciegos*, quanto esse relato foram resgatados enquanto peças com coerência interna autônoma. No caso do *Informe*, conhecemos a peça teatral montada em Madri, em 1983, por Sanchis Sinisterra. Sobre o relato do general Lavalle, temos a publicação de editorial Lagos, em 1966, de *Romance de la muerte de Juan Lavalle. Cantar de gesta*, musicalizado posteriormente por Eduardo Falú. (SÁBATO, 1996, p.778).

No son ni siquiera doscientos hombres, y ni siquiera son soldados ya: son seres derrotados, sucios, y muchos de ellos ya tampoco saben por qué combaten y para qué. El alférez Céledonio Olmos, como todos ellos, cabalga ceñudo y silencioso, recordando a su padre, el capitán Olmos, y a su hermano, muertos en Quebracho Herrado.

Ochocientas leguas de derrotas. Ya no comprende nada, y las malignas palabras de Iriarte le vuelven constantemente: el general loco, el hombre que no sabe lo que quiere. ¿Y no había abandonado la Solana Sotomayor a Brizuela por Lavalle? Lo está viendo ahora a Brizuela: desgreñado, borracho, rodeado de perros. ¡Que ningún enviado de Lavalle se acerque! Y ahora mismo ¿no marcha a su lado esa muchacha salteña? Ya nada entiende. Y todo era tan nítido dos años antes: la Libertad o la Muerte. Pero ahora...

El mundo se há convertido en un caos. Y piensa en su madre, en su infancia. Pero vuelve a presentársele la figura del brigadier Brizuela: un muñeco vociferante de trapo sucio. Los mastines lo rodean, rabiosos. Y luego vuelve a tratar de recordar aquella infancia. (SÁBATO, 1983, p.533).

Proporemos, assim, com relação ao recorte textual do êxodo do general Juan Lavalle, sua análise sob a perspectiva da alegoria, na concepção de W. BENJAMIN, como forma de construção de significação e sentido. Adiantamos que essa relação nos interessa, na medida em que W. BENJAMIN associa a construção alegórica à melancolia. Nesse sentido, tentaremos abordar sucintamente a concepção de linguagem neste autor, para depois apresentar sua visão sobre a alegoria.¹³³

A idéia da degradação na linguagem está presente nas propostas de W. BENJAMIN como condição de incompletude do que ele chama dimensão nomeadora: a linguagem teria perdido a possibilidade da identidade entre a *coisa* e o *nome*. W. BENJAMIN aproxima-se dessa questão de duas formas diferentes: em seus primeiros textos, a abordagem mantém o cunho do pensamento teológico, onde “a identidade nome-coisa marcava o estado de paraíso,

¹³³ Devemos destacar que a idéia de aproximar a concepção da alegoria em W. BENJAMIN e o romance de E. SÁBATO não é nossa. Em conversa mantida com Ricardo Diaz Romero em finais de 1993 — ante nosso questionamento sobre a melancolia na ficção de E. SÁBATO — este nos orientou sobre as possibilidades que poderia abrir a leitura de *Origem do Drama Barroco Alemão*, de Walter Benjamin; lugar ao que nos remetemos. Posteriormente, foram publicados os textos de Ricardo DIAZ ROMERO — juntos com os de Pura H. Cancina — sobre o assunto, que utilizamos em nosso estudo.

de relação próxima entre homem e divindade, Adão e Deus. Expulso do Paraíso, deu-se o processo de degradação da linguagem, profanando-se esta, perdendo-se tal identidade no mundo histórico”; dessa forma “separaram-se e distanciaram-se o sentido da palavra e o sentido da coisa, perdendo-se a objetividade dos nomes-coisas, sendo substituída pela subjetividade humana que atribui sentidos arbitrários às coisas.” (JUNKES, 1994, p.126). Este primeiro W. BENJAMIN, que concebia a distância entre a coisa e o nome como efeito decorrente do pecado original e da conseqüente expulsão do paraíso, antecede o Benjamin mais conhecido, aquele assimilado à perspectiva marxista. Sua concepção de linguagem, enquanto perda da identidade coisa-nome, não mudaria com o tempo. A mudança ocorreria em relação à hipótese causal dessa perda ou dessa queda de completude na linguagem, deslocando-se de uma visão teológica para a marxista. Assim,

Após a ‘queda’ e ‘perda’ dos nomes, as coisas se tornam mudas, incapazes de exprimir seu próprio sentido, [...] a função comunicativa da linguagem é uma decorrência da perda de identidade entre a palavra-sentido e a coisa-sentido. A palavra deixa de ser nome, tornando-se signo, não se referindo o signo nunca à própria coisa, ao significado. Só na linguagem divina ou do Adão paradisíaco as palavras podiam ser nomes. Na linguagem do mundo histórico, as palavras não estão necessariamente relacionadas com as coisas que denotam, provindo seu sentido de uma relação arbitrária subjetivamente estabelecida entre palavra e coisa. (JUNKES, 1994, p.127).

Através da concepção benjaminiana da linguagem, fundada no par opositivo *nome-signo*, buscamos entrar em seu texto *Origem do drama barroco alemão (Trauerspielbuch)*¹³⁴, onde a oposição estabelece-se entre o *símbolo* e a *alegoria*, enquanto processos de constituição de sentido no campo estético. Sem aprofundar essa oposição, vamos nos deter nos aspectos que, segundo W. BENJAMIN, caracterizam a alegoria, no intuito de aproximar a

¹³⁴ Digamos — e aqui vemos já a aproximação com a melancolia — que a tradução literal de *Trauerspielbuch* poderia ser *encenar o luto* ou *brincar de luto*.

concepção benjaminiana da metapsicologia freudiana, no que se refere à melancolia. Parece-nos que ambos os pensadores assinalam aspectos comuns em relação à melancolia. O que nos parece importante, todavia, é que, através do texto de W. BENJAMIN, parece abrir-se a possibilidade de nos aproximarmos de uma forma particular — a alegoria — em que a visão melancólica produz sentidos e articula-se com o significado.

Pedernera mira a Lavallo, que marcha un poco adelante, com sus bombachas gauchas, su arremangada y rota camisa, su sombrero de paja. Esta enfermo, flaco, caviloso: parece el harapiento fantasma de aquel Lavallo del Ejército de los Andes... ¡Cuántos años han pasado! Veinticinco años de combates, de glorias y de derrotas. Pero al menos en aquel tiempo sabían por lo que combatían: querían la libertad del continente, luchaban por la Patria Grande. Pero ahora... Ha corrido tanta sangre por los ríos de América, han visto tantos atardeceres desesperados, han oído tantos alaridos de combates entre hermanos. Ahí mismo, sin ir más lejos, viene Oribe: ¿no luchó junto con ellos en el Ejército de los Andes? ¿Y Dorrego?

Pedernera mira sombríamente hacia los cerros gigantes, con lentitud su mirada recorre el desolado valle, parece preguntar a la guerra cuál es el secreto del tiempo... (SÁBATO, 1983, p.535)

Para W. BENJAMIN “o símbolo, mesmo criado por um sujeito, expressa seu sentido da mesma maneira que as coisas criadas por Deus, simbolizando a identidade original da coisa-sentido e da palavra-sentido no nome.”. Assim, “seu sentido não é arbitrário nem provém da relação subjetivante estabelecida entre o símbolo e o simbolizado, mas resulta duma conexão objetivante dada e necessária.” (JUNKES, 1994, p.128). W. BENJAMIN pensa na possível correspondência intrínseca que o símbolo e o simbolizado teriam. Porém, essa relação nos faz distinguir, no símbolo, a exclusão do aspecto subjetivante que W. BENJAMIN introduz na alegoria como forma de construção de sentido. Lembremos que tanto a concepção de símbolo como a de alegoria em W. BENJAMIN inserem-se em sua doutrina messiânico-teológica, depois marxista, da consumação da história: “podemos caracterizar o símbolo artístico como um processo específico de constituição de sentido, que tende à anulação da semiótica na linguagem, isto é, à redução da tridimensionalidade a

uma bidimensionalidade, eliminando a dimensão pragmática de subjetividade.” (FISCHER-LICHTE apud JUNKES, 1994, p.128)

Son ya quince horas de marcha hacia Jujuy. El general va enfermo, hace tres días que no duerme, agobiado y taciturno se deja llevar por su caballo, a la espera de las noticias que habrá de traer el ayudante Lacasa.

¡Las noticias del ayudante Lacasa!, piensan Pedernera y Danel y Artayeta y Mansilla y Echague y Billinghamurst y Ramos Mejía. Pobre general, hay que velar su sueño, hay que impedir que despierte del todo.

Y ahí llega Lacasa, reventando caballos para decir lo que todos ellos saben.

Así que no se acercan, no quieren que el general advierta que ninguno de ellos se sorprende del informe. Y desde lejos, apartados, callados, con carinhosa ironía, con melancólico fatalismo, siguen aquel diálogo absurdo, aquel informe negro: todos los unitarios han huido hacia Bolivia.

Domingo Arenas, jefe militar de la plaza, obedece ya a los federales y espera a Lavalle para terminarlo. "Huyan hacia Bolivia por cualquier atajo", recomendó el doctor Bedoya, antes de dejar la ciudad. ¿Que hará Lavalle? ¿Que puede hacer nunca el general Lavalle? Todos ellos lo saben, es inútil: jamás dará la espalda al peligro. Y se disponen a seguirlo hacia aquel último y mortal acto de locura. Y entonces da la orden de marcha hacia Jujuy.

Pero es evidente: aquel jefe envejece por horas, siente que la muerte se aproxima, y, como si debiese hacer el recorrido natural pero acelerado, aquel hombre de cuarenta y cuatro años ya tiene algo en su manera de mirar, en una pesada curva de las espaldas, en cierto cansancio final, que anuncia la vejez y la muerte. Sus camaradas lo miran desde lejos.

Siguen con sus ojos aquella ruina querida.

Piensa Frías: "Cid de los ojos azules".

Piensa Acevedo: "Has peleado en ciento veinticinco combates por la libertad de este continente".

Piensa Pedernera: "Ahí marcha hacia la muerte el general Juan Galo de Lavalle, descendiente de Hernán Cortés y de Don Pelayo, el hombre a quien San Martín llamó el primer espada del Ejército Libertador, el hombre que llevando la mano a la empuñadura de su sable impuso silencio a Bolívar".

Piensa Lacasa: "En su escudo un brazo armado sostiene una espada, una espada que no se rinde. Los moros no lo abatieron, y después tampoco fue abatido por los españoles. Y tampoco ahora ha de rendirse. Es un hecho".

Y Damasita Boedo, la muchacha que cabalga a su lado y que ansiosamente trata de penetrar en el rostro de aquel hombre que ama, pero que siente en un mundo remoto piensa: "General: querría que descansases en mí, que inclinases tu cansada cabeza en mi pecho, que durmieses acunado por mis brazos. El mundo nada podría contra ti, el mundo nada puede contra un niño que duerme en el regazo de su madre. Yo soy ahora tu madre, general. Mirame, dime que me quieres, dime que necesitas mi ayuda".

Pero el general Juan Galo de Lavalle marcha taciturno y reconcentrado en los pensamientos de un hombre que sabe que la muerte se aproxima. Es hora de hacer balances, de inventariar las desdichas, de pasar revista a los rostros del pasado. No es hora de juegos ni de mirar el simple mundo exterior. Ese mundo exterior ya casi no existe, pronto será un sueño soñado. Ahora avanzan en su mente los rostros verdaderos y permanentes, aquellos que han permanecido en el fondo más cerrado de su alma, guardados bajo siete

llaves Y su corazón se enfrenta entonces con aquella cara gastada y cubierta de arrugas, aquella cara que alguna vez fue un hermoso jardín y ahora está cubierto de malezas, casi seco, desprovisto de flores. Pero sin embargo vuelve a verlo y a reconocer aquella glorieta en que se encontraban cuando casi eran niños, todavía; cuando la desilusión, la desdicha y el tiempo no habían cumplido su obra de devastación; cuando en aquellos tiernos contatos de sus manos, aquellas miradas de sus ojos anunciaba los hijos que luego vinieron como una flor anuncia los fríos que vendrán: “Dolores” murmura, con una sonrisa que aparece en su cara muerta como una brasa ya casi apagada entre las cenizas que apartamos para tener un poco y último calorcito en una desolada montaña.

Y Damasita Boedo, que lo observa con angustiosa atención, que casi lo oye murmurar aquel nombre lejano y querido, mira ahora hacia adelante, sintiendo las lágrimas en sus ojos. Entonces llegan a los aledaños de Jujuy: ya se ven la cúpula y las torres de la Iglesia. Es la quinta de los Tapiales de Castañeda. Es ya de noche. Lavalle ordena a Pedernera acampar allí. Él, con una pequeña escolta, irá a Jujuy. Buscará una casa donde pasar la noche: está enfermo, se derrumba de cansancio y de fiebre. Sus compañeros se miran: ¿qué se puede hacer? Todo es una locura, y tanto da morir en una forma como en otra. (SÁBATO, 1983, pp.539-541).

Por outro lado, a obra de arte — enquanto alegoria — seria resultante de uma relação subjetivante, “a alegoria mostra ao observador a *facies hippocrita* da história como protopaisagem petrificada...” (BENJAMIN apud JUNKES, 1994, p.128). Encontramos, pela introdução da subjetividade na constituição de sentido, a arbitrariedade que F. DE SAUSSURE¹³⁵ destaca no signo lingüístico. Para W. BENJAMIN, o símbolo teria sentido em si próprio independentemente de sua inserção histórica: “no mundo histórico as coisas deixaram de ter sentido em si próprias; o “nome” não mais “é” a coisa, mas todos os fatores da linguagem (que é apenas “comunicativa”) — as coisas, as palavras e o intérprete — estão inevitavelmente envoltos em historicidade.” (JUNKES, 1994, pp.128-129). Mas, na visão de W. BENJAMIN, trata-se de um aspecto particular da história, “em tudo o que nela desde o início é prematura, sofrido e malogrado, exprime-se num rosto — não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza,

¹³⁵ Ver SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1989. p.81.

exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo.” (BENJAMIN apud JUNKES, 1994, p.129).

Pedernera, que duerme sobre su montura, se incorpora nerviosamente: cree haber oído disparos de tercerolas. Pero acaso son figuraciones suyas. En esa noche siniestra ha intentado dormir en vano. Visiones de sangre y muerte lo atormentan.

Se levanta, camina entre sus compañeros dormidos y se llega hasta el centinela. Sí, el centinela ha oído disparos, lejos, hacia la ciudad. Pedernera despierta a sus camaradas, él tiene una sombría intuición, piensa que deben ensillar y mantenerse alerta. Así se empieza a ejecutar cuando llegan dos tiradores de la escolta de Lavalle, al galope, gritando: “¡Han matado al general!” (SÁBATO, 1983, p.542)

Digamos também que a caveira exprime uma particularidade da existência, aquela que assinala o fim último do humano. A caveira tem o paradoxo de representar o humano e ao mesmo tempo sua antítese. Veremos como a questão dos despojos e dos ossos humanos é importante no relato de E. SÁBATO,

En el zaguán, bañado en sangre, yace el cuerpo del general. Arrodillada a su lado, abrazada a él, llora Damasita Boedo. El sargento Sosa mira aquello como un niño que ha perdido su madre en un terremoto.

Todos corren, gritan. Nadie comprende nada ¿dónde están los federales? ¿Por qué no han muerto a los demás? ¿Por qué no han cortado la cabeza a Lavalle?

“No saben a quién han matado en la noche”, dice Frías. “Han tirado en la oscuridad.” “Está claro”, piensa Pedernera. Hay que huir antes que lo comprendan. Da órdenes enérgicas y precisas, el cuerpo es envuelto en el poncho y colocado sobre el tordillo del general, y al galope alcanzan nuevamente los Tapiales de Castañeda, donde espera el resto de la Legión.

Dice el coronel Pedernera: “Oribe ha jurado mostrar la cabeza del general en la punta de una pica, en la plaza de la Victoria. Eso nunca habrá de suceder, compañeros. En siete días podemos alcanzar la frontera de Bolivia, y allá descansarán los restos de nuestro jefe”.

Divide entonces sus fuerzas, ordena a un grupo de tiradores defender la retirada de la retaguardia, y luego emprenden la marcha final hacia el exilio. (SÁBATO, 1983, p.543)

Uma marcha final aloucada, em que aquilo que se deve defender são os restos do sofrimento: “Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da

história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio.”

(BENJAMIN apud JUNKES, 1994, p.129)

La noche es helada y la luna ilumina frigidamente la quebrada. Los ciento setenta y cinco hombres vivaquean, pendientes de los rumores del sur. El Río Grande serpentea como mercurio brillante, testigo indiferente de luchas, expediciones y matanzas. Ejércitos del Inca, caravanas de cautivos, columnas de conquistadores españoles que ya traían su sangre (piensa el alferez Celedonio Olmos) y que cuatrocientos años más tarde vivirán secretamente en la sangre de Alejandra (piensa Martín). Luego, caballerías patriotas rechazando los godos hacia el norte, después los godos volviendo a avanzar hacia el sur, y una vez más los patriotas rechazándolos. Con lanza y tercerola, a espada y cuchillo, mutilándose y degollándose con el furor de los hermanos. Luego noches de silencio mineral en que vuelve a sentirse el solo murmullo del Río Grande, imponiéndose lenta pero seguramente sobre los sangrientos ¡pero tan transitorios! combates entre los hombres. Hasta que nuevamente los alaridos de muerte vuelven a teñirse de rojo y poblaciones enteras huyen hacia abajo, haciendo tabla rasa, incendiando sus casas y destruyendo sus haciendas, para retornar más tarde, una vez, más, hacia la tierra eterna en que nacieron y sufrieron.

Ciento setenta y cinco hombres vivaquean, pues, en la noche mineral. Y una voz, apagada, apenas rasgando una guitarra, canta:

*Palomita blanca,
vidalita,
que cruzas el valle,
ve a decir a todos,
vidalita,
que ha muerto Lavalle.*

Y cuando el nuevo día amanece reinician la marcha hacia el norte.

El alferez Celedonio Olmos cabalga ahora al lado del sargento Aparicio Sosa, que marcha callado y pensativo.

El alferez lo mira. Durante días se ha venido preguntando. Su alma se ha marchitado en los últimos meses como una flor delicada en un cataclismo planetario. Pero ha empezado a comprender, a medida que más absurda es esa última retirada.

Ciento setenta y cinco hombres galopando furiosamente durante siete días por un cadáver.

"Nunca Oribe tendrá la cabeza", le ha dicho el sargento Sosa. Así que en medio de la destrucción de aquellas torres el alferez adolescente empezaba a entrever otra; refulgente indestructible. Una sola. Pero por ella valía la pena vivir y morir. (SÁBATO, 1983, pp.546-547).

“A alegoria fixa o movimento da história, nela a historicidade aparece como forma.

Em consequência, a alegoria apenas conhece a história como história do declínio, como movimento direcionado ao passado, não ao futuro.” (JUNKES, 1994, p.129). Lembremos a

descrição do anjo de P. KLEE¹³⁶. Como vimos, a alegoria para W. BENJAMIN se funda na historicidade, em sua particularidade degradante, e na subjetividade, ou seja, na semantização particular que o alegorista empresta aos elementos significantes: “Não tendo sentido por si mesmas, as coisas que o alegorista usa são insignificantes, resultando qualquer sentido a elas atribuído numa conexão subjetivamente estabelecida pelo alegorista.” (JUNKES, 1994, p.129). Nesse sentido, a alegoria apresenta sua cara de enigma para quem se encontra fora de alcance; e dizemos fora do alcance na medida em que nos parece que a interpretação alegórica aponta para o que W. BENJAMIN associa à visão melancólica, como se a constituição de sentido na alegoria estivesse impregnada do olhar particular da melancolia. É por esse viés que aproximamos as idéias de W. BENJAMIN com as de S. FREUD, através do texto de E. SÁBATO.

Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaze como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. (BENJAMIN apud JUNKES, 1994, p.129).

A questão do *olhar da melancolia* citado acima perde seu caráter retórico quando se trata da alegoria, na medida em que é na representação imaginária — na primazia escópica — que o melancólico desenvolve sua cena de mundo. Nesse sentido, distinguem-se símbolo e alegoria como pertencentes a diferentes registros: simbólico e imaginário respectivamente¹³⁷.

¹³⁶ Ver no cap. 4

¹³⁷ Como assinalamos no cap. 5, utilizamo-nos das significações de J. LACAN sobre Simbólico, Real e Imaginário.

Há uma economia específica do discurso imaginário que é a produção de sentido e a figura paradigmática do sentido é a alegoria. Trata-se da tentativa de fixar um sentido, produzir e sustentar um valor. A produção alegórica na melancolia articula-se ao filosofar que lhe é próprio [...] Com a produção alegórica o melancólico reordena mais ou menos duradoramente um mundo esvaziado de Deus e alcança assim isso que outros obtém com outros recursos, como no caso de Marguerite Duras que diz que o álcool cumpriu par ela a função que não cumpriu Deus. (DIAZ ROMERO et *CANCINA*, 1993, p.152).

Com o recurso da alegoria, aparece a possibilidade de re-significar o relato épico do general Lavalle, concedendo-lhe um novo sentido moral, esse sentido subjetivo de que nos fala W. BENJAMIN em relação à alegoria. O subjetivismo da alegoria vai carregado de sentido moral e ético, à maneira de um ensinamento.

En la noche silenciosa y helada se pueden oír los pasos de la caballería en retirada. Siempre hacia el norte. (SÁBATO, 1983, p.550).

O olhar melancólico tenta — em vão — desapossar de vida — efemeridade — e, nesse movimento, eternizar o objeto. Como vimos anteriormente, a representação desse movimento cristaliza-se na imagem da caveira.

Colosales cataclismos levantaron aquellas cordilleras del noroeste y desde doscientos cincuenta mil años vientos provenientes de la regiones que se encuentran más allá de las cumbres occidentales, hacia la frontera, cavaron y trabajaron misteriosas y formidables catedrales.

Y la Legión (los restos de la Legión) sigue su galope hacia el norte perseguida por las fuerzas de Oribe. Sobre el tordillo de pelea envuelto en su poncho, pudriéndose, hediendo, va el cuerpo hinchado del general. (SÁBATO, 1983, p.550).

Em relação aos objetos de que o alegorista se utiliza, encontramos que “esses suportes da significação são investidos de um poder que os faz aparecerem como incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os santifica. Na perspectiva alegórica, portanto, o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado.” (BENJAMIN apud JUNKES, 1994, p.130). Pensemos na figura do general, na degradação,

no declínio e na transformação que suporta seu destino, nos ossos carregados por seus soldados. É como se acontecessem dois movimentos: um assinalando essa re-semantização — via alegoria — da figura histórica do general Lavalle; no outro, dentro da própria constituição da alegoria, ocorreria uma mutação onde o significado original se transformaria em outro significante alegorizado. Lembremos a transformação na vida do general, no desmoronamento gradativo até o destino final: “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue.” (BENJAMIN apud JUNKES, 1994, p.130). Pelo viés da verdade, lembramos a afirmação de S. FREUD, quando nos diz que o melancólico encontra-se mais perto do saber. A poeticidade no construto teórico é utilizada como recurso para circunscrever um real indizível¹³⁸. Eis o problema que encontramos em alguns momentos no texto do pensador alemão¹³⁹.

Quedan treinta y cinco leguas. Tres días de marcha a galope tendido, con el cadáver que hiede y destila los líquidos de la podredumbre, con unos tiradores a la retaguardia que cubren las espaldas, que quizá son poco a poco diezmados y lanceados o degollados. Desde Jujuy hasta Huacalera, veinticuatro leguas. Nada más que treinta y cinco leguas, se dicen a si mismos. Nada más que cuatro o cinco días de marcha, si Dios los ayuda. (SÁBATO, 1983, p.551).

Na visão de W. BENJAMIN, a alegoria desprenderia o significante da totalidade onde se encontra inserido e significado, dotando-o de uma significação marcada pela subjetividade melancólica, via representação do declínio histórico. A constituição da alegoria implica então, um processo de re-semantização onde fragmentação e descontextualização se apresentam

¹³⁸ Através da poeticidade, W. BENJAMIN, aproxima-se à idéia circunscrevendo-a sem defini-la.

¹³⁹ Walter BENJAMIN apresentou seu ensaio sobre a *Origem Drama Barroco Alemão*, como trabalho de habilitação à livre-docência na Universidade de Frankfurt onde foi rejeitado primeiro no departamento de Literatura e, posteriormente, pelo departamento de Estética. (BENJAMIN, 1984, p.11)

como primeiro movimento. Esse processo denota a recordação da inserção original: “Pela recordação do passado, tenta a alegoria resgatar as coisas da transitoriedade nelas produzida pela perda do seu sentido original” (JUNKES, 1994, p.130). Como vimos no capítulo anterior, a transitoriedade é uma das queixas, podemos dizer, constitutivas na melancolia. E, pelo afirmado acima por L. JUNKES, a alegoria poderia ser uma forma restitutiva, no sentido de que ao mesmo tempo em que denuncia a perda, outorga a recuperação de sentido através da construção alegórica. Assim vemos que “a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria.” Nessa via, “A alegoria se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente.” (BENJAMIN apud JUNKES, 1994, p.130).

Pedernera ordena hacer alto y habla con sus camaradas: el cuerpo se hincha, el olor es insoportable. Habrá que descarnarlo para conservar los huesos y la cabeza. Nunca la tendrá Oribe.

*Pero ¿quién quiere hacerlo? Y sobre todo, ¿quién podrá hacerlo?
El coronel Alejandro Danel lo hará.*

Entonces descienden el cuerpo, lo depositan a orillas del arroyo, es necesario rajarle la ropa a cuchillo, tensa por la hinchazón. Luego Danel se arrodilla a su lado y desenvaina el cuchillo de monte. Durante unos instantes contempla el cadáver deforme de su jefe. También lo contemplan los hombres que forman un círculo taciturno. Y entonces Danel hinca el cuchillo en donde la podredumbre ya ha empezado su tarea. El arroyo Hucalera arrastra los pedazos de carne, aguas abajo, mientras los huesos van siendo amontonados sobre el poncho.

El alma de Lavalle advierte las lágrimas de Danel y reflexiona así: "Sufres por mí, pero deberías sufrir por ti y por los camaradas que quedan vivos. Yo no importo, ahora. Lo que en mí se corrompía, tú lo estás arrancando y las aguas de este río lo llevarán lejos, pronto ayudará a una planta a crecer, quizá con el tiempo se convierta en flor, en perfume. Ya ves que esto no debería entristecerte. Y, además, así sólo quedarán de mí los huesos, lo único que en nosotros se acerca a la piedra y a la eternidad. Y me conforta que guarden el corazón. ¡Tan lealmente me ha acompañado en la adversidad! Y también la cabeza, sí. Esa cabeza que aquellos doctores dicen que nada valía. Quizá lo dijeron porque me repugnaba aliarme con extranjeros o porque esa larga retirada les pareció absurda y sin objeto, porque no me decidí a atacar a Buenos Aires cuando teníamos sus cúpulas a la vista; esos intelectuales que no sabían que en aquellos días en que volví a ver los campos en que fusilé a Dorrego me atormentaba su recuerdo, y más ahora que veía que el pueblo de la campaña estaba con él y no con nosotros, cuando cantaba

*Cielo y cielo nublado
por la muerte de Dorrego...*

Sí, camaradas, esos doctores que me hicieron cometer un crimen, porque yo era muy joven, entonces, y creí de veras que hacía un servicio a mi patria, y aunque me dolía terriblemente, porque yo amaba a Manuel, porque siempre le había tenido inclinación, firmé aquella sentencia que tanta sangre ha traído en estos once años. Y aquella muerte fue un cáncer que me devoró en el exilio y después en esta estúpida campaña. Tu, Danel, que estabas conmigo en aquel momento, sabes muy bien cuánto me costó hacerlo, cuánto admiraba yo el coraje y la inteligencia de Manuel. Y también lo sabe Acevedo, y muchos camaradas que aquí miran ahora mis restos. Y sabes también que fueron ellos, los hombres con cabeza, los que me indujeron a hacerlo, con cartas insidiosas, cartas que además querían que yo luego destruyese. Fueron ellos. No tú, Danel, ni tu, Acevedo, ni Lamadrid ni ninguno de los que no tenemos más que un brazo para empuñar el sable y un corazón para enfrentar la muerte "

(Los huesos ya han sido envueltos en el poncho que alguna vez fue celeste pero que hoy, como el espíritu de esos hombres, es poco más que un trapo sucio; un trapo que no se sabe bien qué representa; esos símbolos de los sentimientos y pasiones de los hombres—celeste, rojo—que terminan finalmente por volver al color inmortal de la tierra, ese color que es más y menos que el color de la suciedad, porque es el color de nuestra vejez, y del destino final de todos los hombres, cualesquiera sean sus ideas. El corazón ya ha sido puesto en un tachito con aguardiente. Y los hombres aquellos han guardado en algunos de los harapientos bolsillos un pequeño recuerdo de aquel cuerpo: un huesito, un mechón de pelos.)

"Y tú, Aparicio Sosa, que nunca intentaste entender nada, porque simplemente te limitaste a serme fiel, a creer sin razones en lo que yo dijera o hiciese, tú, que me cuidaste desde que fui un cadete mocosito y arrogante; tú, el callado sargento Aparicio Sosa, el negro Sosa, el picado de viruelas Sosa, el que me salvó en Cancha Rayada, el que nada tiene fuera del amor a este pobre general derrotado, fuera de esta bárbara y desgraciada patria querria que pensarán en ti.

"Quiero decir..."

(Los fugitivos han colocado ahora el bulto con los huesos en la petaca de cuero del general, y la petaca sobre el tordillo de pelea. Pero vacilan con el tachito, hasta que Danel lo entrega a Aparicio Sosa, el más desamparado por la muerte de su jefe.)

"Sí, compañeros, al sargento Sosa. Porque es como decir a esta tierra, esta tierra bárbara, regada con la sangre de tantos argentinos. Esta quebrada por la que veinticinco años atrás subió Belgrano con sus soldaditos improvisados, generalito improvisado, frágil como una niña, con la sola fuerza de su ánimo y de su fervor, teniendo que enfrentar las fuerzas aguerridas de España por una patria que todavía no sabíamos claramente qué era, que todavía hoy no sabemos qué es, hasta dónde se extiende, a quién pertenece de verdad: si a Rosas, si a nosotros, si a todos juntos o a nadie. Si, sargento Sosa: sos esta tierra, esta quebrada milenaria, esta soledad americana, esta desesperación anónima que nos atormenta en medio de este caos, en esta lucha entre hermanos."

(Pedernera da orden de montar. Ya se oyen peligrosamente cerca los disparos en la retaguardia, se ha perdido demasiado tiempo. Y dice a sus compañeros: "Si tenemos suerte, en cuatro días alcanzamos la frontera". Eso es, treinta y cinco leguas que pueden cubrirse en cuatro días de desesperado galope. "Si Dios nos acompaña", agrega.

Y los fugitivos desaparecen en medio del polvo, bajo el sol intenso de la quebrada, mientras detrás otros camaradas mueren por ellos.) (SÁBATO, 1983, pp.552-554).

Na contundente afirmação de W. BENJAMIN, “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas.” (apud JUNKES, 1994, p.131). É dessa forma que a capacidade imagética da visão melancólica aponta para a ruína como forma prototípica. E, quando remetemos à ruína, concebemo-la em seu aspecto de resto, de dejetos, o fim último que remete à recordação e à transitoriedade do significante degradado. Porém, a representação na ruína contém a tentativa de cristalização do desprezado, é a alternativa melancólica perante a presença constante da perda.

Arrancado do seu lugar e função, descontextualizado, o fragmento pode reunir-se ou ser reunido com outros fragmentos isolados da realidade, criando assim o alegórico seu sentido, um novo sentido dado, não resultante do contexto original dos fragmentos. Uma coisa individual é tomada como fragmento, arrancada dum todo, para absorver o sentido alegórico, pois somente assumida como fragmento a arbitrariedade subjetiva do ato alegórico pode provê-lo de novo sentido, procedimento que pode ser entendido como um “resgate”, porque sem ele a coisa permaneceria condenada à transitoriedade, muda e sem sentido. Mas esse sentido que lhe atribui o alegorista nada tem a ver com seu sentido original, a idéia, que ela podia exprimir antes da queda. Sendo, entretanto, um sentido, o procedimento do alegorista como que aponta para o estado de redenção messiânica, como que antevendo as coisas tornarem-se novamente linguagem. (JUNKES, 1994, p.131).

Percebemos um processo que primeiramente impõe a condição de descontextualização e, ao mesmo tempo, de re-semantização, propiciando a liberação do elemento significante enquanto signo, outorgando-lhe a deriva semântica que será alinhavada, num outro momento de reconstrução, numa nova contextualização.¹⁴⁰

Se a estética clássica, por exemplo, concebendo a expressão artística como totalidade harmônica e orgânica no ideal da bela aparência, privilegia sobremaneira o “símbolo”, em afinidade com o “nome”, portador dum sentido intrínseco, e apontando para uma redenção ou retomando a identidade original da coisa-sentido e da palavra-sentido, excluído, portanto, a participação de qualquer sujeito construtor de sentido, Walter Benjamin significa ou, para fundamentar sua ênfase na alegoria, parte da condição humana pós-edênica, expulsa do

¹⁴⁰ Nesse sentido, devemos lembrar a proximidade entre essa forma de construção de *poiesis* e a maneira de produção de sentido proposta pelas vanguardas culturais, inclusive pelas teorias sobre a pós-modernidade.

Paraíso, separada da graça e afogada no tempo, em permanente crise na sua limitada condição histórica. No processo simbólico, homem e natureza, mundo e verdade constituem uma unidade sólida, integrados numa totalidade orgânica. O processo alegórico, ao contrário, decorre da condição histórica do homem, dissociado da natureza e mergulhado na experiência efêmera da “história”, sob o signo da decadência e fragmentação, cujos ingredientes básicos são a ruína e a morte, no vigoroso “símbolo” da caveira. Nessa condição, ocorreu fratura radical entre espírito e letra, pelo que não funciona mais o “nome”, mas unicamente o “signo”, que não mais “é”, mas precariamente “significa” ou “comunica”. (JUNKES, 1994, p.136).

Dessa forma, a alegoria transforma-se numa tentativa de constituição de sentido particular. Como vimos, ela realça o privilégio do aspecto imaginário da construção, em detrimento do simbólico. A alegoria, enquanto forma, comunica a perda da *Coisa* freudiana, mas de uma forma paradoxal, no sentido de que o melancólico não sabe perder. Nessa posição, a alegoria torna-se uma construção, ao modo de um monumento oferecido à *Coisa*. Pensemos na idéia de J. KRISTEVA sobre essa questão, quando ela propõe o posicionamento do melancólico como estando atrelado ao que a autora chama *recusa da denegação*. No movimento de denegação — “não, não perdi (a *Coisa*), posso recuperá-la na linguagem” (KRISTEVA, 1989, p.47) — estaria presente o recurso à simbolicidade, onde a substituição metafórica da perda lançaria o sujeito na cadeia significante. Na melancolia, haveria a *recusa da denegação*. Na verdade, o melancólico não teria condições de acesso à denegação. Isso constituiria — ante a perda real da *Coisa* — um luto impossível rememorado na construção alegórica descrita por W. BENJAMIN.

O uso dos signos, a linguagem, implica uma perda paralela ao fato mesmo de falar e que nos falem. Há um luto ligado a esta perda constitutiva para o ser falante; nesse luto os significantes trabalham ao redor dessa perda que se torna real na medida em que é simbolizada. Este trabalho orienta-se no sentido do bem dizer e o uso criativo dos símbolos num jogo conjunto da imaginação e da palavra. O melancólico não perdeu bem, por isso sofre a perda que *mal-diz* sem o consolo de um reencontro impossível por causa de uma perda inconclusa. Assim, nenhum objeto erótico saberia substituir o insubstituível enquanto não se sustentam os meios para a substituição. Um pré-objeto continua então aprisionando a libido e cortando os laços do desejo. (DIAZ ROMERO et *CANCINA*, 1993, p.149).

E aqui nos reencontramos com *Martín*, quando sabemos que “iniciar o caminho do reencontro do objeto exige o quesito da fé que o melancólico não possui, já que não conta com o pai, que suporta a possibilidade do fantasma, que ordena a procura do objeto substituto cuja condição é a perda originária.” (DIAZ ROMERO et *CANCINA*, 1993, p.149). Nesse sentido, o personagem *Bucich*, amigo-pai, representa aquele pai imaginário que ajudaria a suportar o luto em *Martín*. Junto a este, abrir-se-ia a possibilidade de sair do destino melancólico representado pelo êxodo.

O pai imaginário sempre tem duas caras ou dois modos: o Deus bom e o Deus mau. O Deus bom é a base do que logo é vivido como a Providência, isso com o que todos nós contamos de alguma maneira, e mais do que habitualmente estamos dispostos a aceitar. Em muitos casos, porém, em seu lugar domina a perversidade dos deuses das trevas, deuses de ódio a quem se odeia, mas a cujo gozo o sujeito se submete. É o mundo da melancolia. (DIAZ ROMERO et *CANCINA*, 1993, p.148).

Martín encontra na figura do caminhoneiro a marca providencial que o ajuda nesse momento a construir o luto pela perda de *Alejandra* e do que ela representava.

Galopan furiosamente hacia la frontera, porque el coronel Pedernera ha dicho: "Esta misma noche debemos estar en tierra boliviana". Detrás se oyen los disparos de la retaguardia. Y aquellos hombres piensan cuántos camaradas y quiénes de los que cubren aquella huida de siete días habrán sido alcanzados por la gente de Oribe.

Hasta que en medio de la noche atraviesan la frontera y pueden derrumbarse y por fin descansar y dormir en paz. Una paz, sin embargo, tan desolada como la que reina en un mundo muerto, en un territorio arrasado por la calamidad, recorrido por silenciosos, lúgubres y hambrientos caranchos.

Y cuando a la mañana siguiente Pedernera da orden de montar y de reiniciar la marcha hacia Potosí, aquellos hombres montan a caballo pero permanecen largo tiempo mirando hacia el sur. Todos (también el coronel Pedernera), ciento setenta y cinco rostros, pensativos y taciturnos hombres y también una mujer, mirando hacia el sur, hacia la tierra que se conoce con el nombre de Provincias Unidas (¡Unidas!) del Sur, hacia la región del mundo en que esos hombres han nacido, y donde quedan sus hijos, sus hermanos, sus mujeres, sus madres. ¿Para siempre?

Todos miran hacia el sur. También el sargento Aparicio Sosa, con su tachito, con aquel corazón apretado contra su pecho, mira hacia allá.

Y también el alférez Celedonio Olmos, que a la edad de diesisiete años se unió a la Legión, junto a su padre y a su hermano, ahora muertos en Quebracho Herrado, para combatir por ideas que se escriben con mayúsculas; palabras que luego van borroneándose

y cuyas mayúsculas, antiguas y relucientes torres, se han ido desmoronando por la acción de los años y los hombres.

Hasta que el coronel Pedernera comprende que ya basta, y da la orden de marcha y todos tiran de sus riendas y hacen volver sus cabalgaduras hacia el norte.

Ya se alejan en medio del polvo, en la soledad mineral, en aquella desolada región planetaria. Y pronto no se distinguirán, polvo entre el polvo.

Ya nada queda en la quebrada de aquella Legión, de aquellos miseros restos de la Legión: el eco de sus caballadas se ha apagado; la tierra que desprendieron en su furioso galope ha vuelto a su seno, lenta pero inexorablemente; la carne de Lavalle ha sido arrastrada hacia el sur por las aguas de un río (¿para convertirse en árbol, en planta, en perfume?). Sólo permanecerá el recuerdo brumoso y cada día más impreciso de aquella Legión fantasma. "En las noches de luna—cuenta un viejo indio—yo también los he visto. Se oyen primero las nazarenas y el relincho de un caballo. Luego aparece, es un caballo muy brioso y lo muenta el general, un blanco como la nieve (así ve el indio al caballo del general). El lleva un gran sable de caballería y un morrión alto, de granadero." (¡Pobre indio, si el general era un roto paisano, con un chambergó de paja sucia y un poncho que ya había olvidado el color simbólico! ¡Si aquel desdichado no tenía ni uniforme de granadero ni morrión, ni nada! ¡Si era un miserable entre miserables!)

Pero es como un sueño: un momento más y en seguida desaparece en la sombra de la noche, cruzando el río hacia los cerros del poniente...(SÁBATO, 1983, pp.556-557).

Como vimos através das palavras de W. BENJAMIN, reconhecemos que na alegoria nos encontramos ante a tentativa de montagem de uma cena, dessa forma, "(a alegoria) teria para ele (o melancólico) uma eficácia e um deleite, não em seu conteúdo, mas exclusivamente em virtude da realização da cena." (DIAZ ROMERO et CANCINA, 1993, p.72). Uma cena que o melancólico ofereceria ao olhar do outro. Mas, lembremos o texto de S. FREUD sobre a transitoriedade¹⁴¹, aquele onde o próprio Freud e um "jovem pero ya célebre poeta" (FREUD, 1973, p.2118) observam uma paisagem. Ambos vislumbravam cenas de mundos diferentes: o poeta encontrava nas ruínas a transitoriedade de toda aquela beleza que se levantava ante eles; o poeta não podia entender as razões de Freud, mas, ao mesmo tempo, era o próprio Freud quem não conseguia aproximar-se daquilo que o poeta dizia de sua constituição de cena particular¹⁴².

¹⁴¹ Sobre a transitoriedade. ESB. V. XIV. Ver capítulo 5.

¹⁴² Essa situação anuncia os prováveis lugares diferenciados que o analista poderia ocupar ao se deparar com uma estrutura melancólica.

Quando retomamos a proposta de W. BENJAMIN em relação à alegoria, estamos tentando nos aproximar das vias de constituição da cena proposta pelo olhar da melancolia. W. BENJAMIN nos fala sobre esta visão, o modo como ela opera e, conhecendo sua forma de construção, visamos a possibilidade de situar o lugar daquele que não consegue — com os elementos de que dispõe — ver a cena alegórica, como o denunciara S. FREUD. No caso deste, erige-se a distância — ao modo de uma barreira — que o separava do poeta. Isso nos faz pensar nas diferentes possibilidades de abordagem da neurose e da melancolia, na medida em que, na neurose, ante o retorno da perda, a forma metafórica seria dominante; na manifestação melancólica, seria a alegoria a predominar¹⁴³, enquanto tentativa privilegiada de constituição de uma cena de mundo, configurando a *marca de estilo* que impregna o discurso melancólico. Parece-nos importante essa diferença, ela implica efeitos diferentes de significação, já que a metáfora, em sua condição substitutiva, precisa ser interpretada. Todavia, a alegoria, por sua forma de construção, não implica necessariamente o enigma. A subjetividade própria da construção esgota-se na apresentação da cena, onde o melancólico goza e se suporta provisoriamente. Nesse sentido, ela não é oferecida à interpretação do outro. Lembremos fenomenicamente o olhar contemplativo do melancólico, quando percebemos que ele ‘vê’ outra cena, diferente daquela a que nós temos acesso. A alegoria, assim, “não teria outra finalidade que ela mesma, vale dizer, a constituição de uma encenação, como uma tentativa de restituir a cena do mundo que teria ficado perdida.” (DIAZ ROMERO et CANCINA, 1993, p.80). Da representação dessa perda nos falaria o conteúdo ruinoso, escatológico, próprio das melhores formações alegóricas.

Finalmente devemos dizer que, sobre a questão do sentido da epopéia do general Lavalle, se bem parece-nos que ela configura — através de sua particular construção — uma alegoria em si mesma, ela se insere num diálogo com o presente do jovem *Martín* e, claro, com a narrativa como um todo. No final do romance, aproximamo-nos do sentido que supomos no autor, em relação aos motivos que o levaram a inserir dessa forma um texto épico, de aparência estranha à narrativa. Com isso, estamos ampliando o sentido da alegoria do êxodo, na medida em que, na verdade, essa alegoria dialoga com o destino do personagem *Martín*. Parece-nos que o sentido da alegoria do êxodo aponta, em seu conteúdo, via heroísmo e sacrifício do general e de seus soldados, para o destino último dos grandes homens que lutaram por sua pátria e por seus ideais: esquecimento, exílio, perseguição e morte¹⁴⁴. Mas o romance ultrapassa esse limite, e nesse caso nos parece responder à particularidade do homem E. SÁBATO —, conseguindo resgatar outra saída para o impasse que a narrativa do general Lavalle impõe, ou melhor, outra alternativa para os limites que o discurso melancólico condiciona. No final do texto, encontramos *Martín*, heróica e sacrificialmente também, dirigindo-se ao sul do país — destaquemos que é a direção exatamente oposta à do êxodo de Lavalle —, à região patagônica¹⁴⁵, à procura de seu destino. Nesse momento do romance, encontramos, talvez, um dos poucos momentos onde o

¹⁴³ Falamos em predominância na medida em que o melancólico também pode se utilizar da metáfora.

¹⁴⁴ Estas foram as características que marcaram o destino da maioria dos proceres da independência hispano-americana.

¹⁴⁵ Lembremos que é muito comum na Argentina se referir ao sul do país como constituindo o futuro da nação.

personagem — e o leitor — encontram o espaço de refúgio e esperança, através de uma possibilidade de futuro:

Bucich le mostró el lugar para dormir, en el acoplado, extendió las colchonetas, preparó el despertador, dijo 'hay que meterle a las cinco', y luego se alejó unos pasos para orinar. Martín creyó que era su deber hacerlo cerca de su amigo.

El cielo era transparente y duro como un diamante negro. A la luz de las estrellas, la llanura se extendía hacia la inmensidad desconocida. El olor cálido y acre de la orina se mezclaba a los olores del campo. Bucich dijo:

- Qué grande es nuestro país, pibe...

Y entonces Martín, contemplando la silueta gigantesca del camionero contra aquel cielo estrellado; mientras orinaban juntos, sintió que una paz purísima entraba por primera vez en su alma atormentada,

Oteando el horizonte, mientras se abrochaba, Bucich agregó:

- Bueno, a dormir, pibe. A las cinco le metemos. Mañana atravesaremos el Colorado (SÁBATO, 1983, pp.557-558)

Travessia da fronteira norte do país do jovem alferes *Celedonio Olmos* rumo ao exílio, travessia do rio Colorado — fronteira simbólica sul — rumo ao futuro em *Martín*.

Dessa forma conclui o romance *Sobre Héroes y Tumbas*. O personagem *Martín*, constituindo o luto possível, encontra junto a seu humilde amigo *Bucich*, ao lado de sua honesta simplicidade, a possibilidade de reorientar sua procura. Se, por um lado, o êxodo imaginariza a perda, em *Martín* o valor alegórico restitui a esperança implícita em todo descrente.

Conclusão

A modo de conclusão, diremos que a tentativa de articular diferentes campos epistêmicos tenha sido, talvez, nosso maior desafio. Delimitar o desenvolvimento de algum tema, como a história do conceito da melancolia ou sua abordagem psicanalítica, foi também uma das provas que enfrentamos no desenvolvimento do trabalho.

Como vimos, várias foram as perguntas que nortearam nossa reflexão. Sabedores de que as respostas possíveis não respondem ao objetivo, mas orientam o percurso e a execução do texto, encontramos no desenvolvimento do trabalho questões e caminhos que reavivam nosso interesse, não somente pelo enigma da literatura, mas também pelos desafios da melancolia. Retomando, assim, as questões levantadas na introdução, podemos dizer que o que configura a melancolia é o sentido do retorno da perda. A perda mal constituída fere o melancólico, que ao modo do que J. LACAN diz sobre o Real, não cessa de não se inscrever, assinalando a falta constitutiva dos elementos de significação sofridas pelo melancólico e das quais ele se queixa. Essas queixas, quando não estamos diante duma melancolia onde o significante não pode operar — os mutismos recorrentes de algumas melancolias —, indicam a particularidade narrativa onde o efêmero e o transitório não é suportado e onde, a partir disso, as ruínas — materiais ou ideais — tentam expressar e cristalizar a perda — da *Coisa* —

tão particularmente difícil de suportar na melancolia. A ruína significa e representa ao melancólico, alinhavando um discurso onde a singularidade do gozo suporta provisoriamente a vida. Este aspecto norteia a particularidade de um discurso que nos desorienta, se tentamos abordá-lo com os elementos de que dispomos. Por isso, a recorrente sensação de nada poder fazer frente à ‘solidez’ do discurso melancólico. Nesse sentido, a cena de mundo da melancolia se encontraria além das possibilidades neuróticas, o que nos levaria a pensar em dispositivos que nos permitissem ler e intervir nesse discurso singular. A referência à alegoria e sua prevalência imaginária nos servem de pista para poder continuar nossa pesquisa. Assim, encontrar esta relação em outros autores, nos ajudaram a configurar um caminho mais sólido por onde nos aventurar.

Parece-nos que na nossa trilha de pesquisa, em alguns momentos, aproximamo-nos do âmago de alguma das questões levantadas, para logo em seguida, distanciarmo-nos na deriva da escrita. Pois bem, tal vez seja esse o movimento que devemos tolerar na procura de alguma incógnita: aproximarmo-nos dela, tê-la — imaginariamente —, para perdê-la no movimento seguinte.

Dessa forma, a idéia do *romance total* em E. SÁBATO, entendido como o produto literário de uma posição particular perante a literatura e a vida, pareceu ser a forma literária onde pudemos buscar questionamentos que orientaram nossa pesquisa. Desse texto, tentamos depreender alguma particularidade da expressão melancólica, através da discussão sobre a alegoria de W. BENJAMIN, encontrando nela as particularidades que nos orientem, no futuro, para alguma proposta que possa guiar ou reconhecer — através da forma alegórica — a questão da melancolia na psicanálise.

Nesse sentido, pensamos que, de alguma maneira, nosso trabalho, em sua deriva, encontrou as balizas propostas: vincular campos epistêmicos diferentes e mostrar a possível eficácia dessa relação, vendo que, a partir da literatura — e através da construção alegórica —, aspectos importantes da melancolia podem-se dar a conhecer à psicanálise.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. "Epos e romance" In **Questões de Literatura e de estética**. São Paulo: Unesp/Hucitec, 3º edição, 1993. pp.397-428. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et alii.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo Cultrix 6º edição 1992. Trad. Leyla Perrone-Moisés.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Trad. Léa Novaes.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1993. Trad. J. Guinsburg.
- BARTHES, Roland. "Da leitura". In **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988. pp.43-52. Trad. Mario Laranjeira.
- BARTHES, Roland. "Da obra ao texto". In **O Rumor da língua**. SP, Editora Brasiliense, 1988, pp.71-78. Trad. Mario Laranjeira.
- BARTHES, Roland. "As saídas do texto". In **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988. pp.249-259. Trad. Mario Laranjeira.
- BARTHES, Roland. "Escritores, intelectuais, professores". In **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988. pp.313-331. Trad. Mario Laranjeira.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. **Psicanálise e Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1983. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini
- BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984. Trad. Sérgio Paulo Rouanet.

- BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. pp.19-33.
- CANCINA, Pura. **El dolor de existir...y la Melancolía**. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 1992.
- CATANIA, Carlos. **Genio y figura de Ernesto Sábato**. Buenos Aires: Eudeba, 1987.
- DIAZ ROMERO, Ricardo et CANCINA, Pura. **Preguntas sobre la Fobia y la Melancolía**. Coloquios em Recife. Rosario: Homo Sapiens, 1993.
- FREUD, Sigmund. Dostoyeski y el parricidio. In: **Obras Completas**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, V. III, pp.3004-15.
- FREUD, Sigmund. Contribución al simposio sobre el suicidio. In: **Obras Completas**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, V.II, pp.1636-37.
- FREUD, Sigmund. Duelo y Melancolía. In: **Obras Completas**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, V. II, pp.2091-100.
- FREUD, Sigmund. El yo y el Ello. In: **Obras Completas**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, V. III, pp.2701-28.
- FREUD, Sigmund. Los Origenes del Psicoanálisis. In: **Obras Completas**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, V. III, pp.3433-656.
- FREUD, Sigmund. Lo Perecedero. In: **Obras Completas**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, V. II, pp.2118-120.
- FREUD, Sigmund. Más allá del principio del placer. In: **Obras Completas**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, V. II, pp.2507-541.
- FREUD, Sigmund. Neurosis y Psicosis. In: **Obras Completas**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, V. III, pp.2742-744.

- GAY, Peter. FREUD. **Uma vida para o nosso tempo**. São Paulo: Companhia da Letras. 1989. Trad. Denise Bottman.
- HERITIER, Jean. L'humeur noire. In: **MAGAZINE LITTÉRAIRE**; Littérature et Mélancolie (dossier). Paris, n° 244, juillet-août 1987. pp.31-32.
- HERSANT, Yves. La mélancolie des intellectuels. In: **MAGAZINE LITTÉRAIRE**; Littérature et Mélancolie (dossier). Paris, n° 244, juillet-août 1987. p.32
- HEINRICH, Haydée. **Borde<R>S de la neurosis**. Rosario: Homo Sapiens, 1993.
- JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann. **O mal-estar no pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. pp.25-45. Trad. Vera Ribeiro.
- JUNKES, Lauro. **O processo de alegorização em Walter Benjamin**. In: Anuário de Literatura. Florianópolis: Publicação do Curso de Pós-graduação em Letras-Literatura Brasileira e Teoria Literária, UFSC, n° 2, 1994, pp.125-137.
- KOFMAN, Sarah. **L'enfance de l'art: Une interprétation de l'esthétique freudienne**. Paris: éditions Galilée, 3° ed. 1985.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz. **Saturno y la Melancolía**. Madrid: Alianza Forma, 1991. Trad. María Luisa Balseiro.
- KRISTEVA, Julia **Sol negro: depressão e melancolia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. Trad. Carlota Gomez.
- LACAN, Jacques. **O Simbólico, o Imaginário e o Real**. 1953. Inédito. (Utilizamos uma versão para uso interno do *Recorte de Psicanálise*)
- MARINI, Marcele. **Lacan, a trajetória de seu ensino**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991. Trad. Leda Mariza Fischer Bernardino.

NORDSTRÖM, Folke. **Goya, Saturno y melancolia**. Consideraciones sobre el arte de Goya.

Madrid: Visor. 1989. Trad. Carmen Santos.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. Centro da OMS para a Classificação de Doenças em Português. São Paulo: Ministério da Saúde / Universidade de São Paulo, 1985.

RODRIGUÉ Emílio **El siglo del Psicoanálisis**. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

SÁBATO, Ernesto. **Apologías y rechazos**. Buenos Aires: Seix Barral. 1991a.

_____. **El escritor y sus fantasmas**. 2 ed. Madrid: Seix Barral, 1981.

_____. **El Túnel**. Buenos Aires: Seix Barral. 1982.

_____. **Entre la letra y la sangre**, conversaciones con Carlos Catania. 2º ed. Buenos Aires: Seix Barral. 1991.

_____. **Heterodoxia**. Buenos Aires: Seix Barral. 1991b.

_____. **Obra Completa. Ensayos**. Org. Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1996.

_____. **Sobre Héroes y Tumbas**. Buenos Aires: Seix Barral. 1983.

SEVCENKO, Nicolau. O enigma pós-moderno. In: **Pós modernidade**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1988. pp.43-56.

SOUZA BRANDÃO, Junito. **Mitologia Grega**. Rio de Janeiro: Vozes, 1989.

STAROBINSKI, Jean. La mélancolie au jardin de racines grecques. In: **MAGAZINE LITTÉRAIRE**; Littérature et Mélancolie (dossier). Paris, n° 244, juillet-août 1987. pp.24-30.

VIANA, Chico. Pseud. de Francisco José Gomez Correia. **O evangelho da podridão. Culpa e melancolia em Augusto dos Anjos**. João Pessoa: Ed. Universitária UFPB, 1994.

WAINERMAN, Luis. **Sábato y el misterio de los ciegos**. Estudios Estéticos y Literarios. Buenos Aires: Castañeda, 1978.